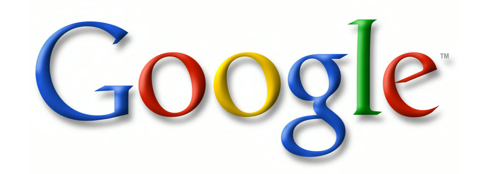
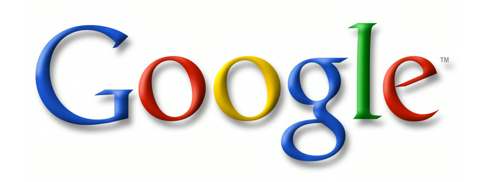

Google




TAYLOR INSTITUTION

TROISIÈME ET DERNIÈRE

ENCYCLOPÉDIE THÉOLOGIQUE,

OU TROISIÈME ET DERNIÈRE

SÉRIE DE DICTIONNAIRES SUR TOUTES LES PARTIES DE LA SCIENCE RELIGIEUSE,

OFFRANT EN FRANÇAIS, ET PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE,

LA PLUS CLAIRE, LA PLUS FACILE, LA PLUS COMMODE, LA PLUS VARIÉE ET LA PLUS COMPLÈTE DES THÉOLOGIES.

CES DICTIONNAIRES SONT CEUX :

DE PHILOSOPHIE CATHOLIQUE, — D'ANTIPHILOSOPHISME, — DU PARALLÈLE DES DOCTRINES RELIGIEUSES ET PHILOSOPHIQUES AVEC LA FOI CATHOLIQUE, — DU PROTESTANTISME, — DES OBJECTIONS POPULAIRES CONTRE LE CATHOLICISME, — DE CRITIQUE CHRÉTIENNE, — DE SCHOLASTIQUE, — DE PHILOLOGIE DU MOYEN AGE, — DE PHYSIOLOGIE, — DE TRADITION PATRISTIQUE ET CONCILIAIRE, — DE LA CHAIRE CHRÉTIENNE, — D'HISTOIRE ECCLÉSIASTIQUE, — DES MISSIONS CATHOLIQUES, — DES ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES ET DÉCOUVERTES MODERNES, — DES BIENFAITS DU CHRISTIANISME, — D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE, — DE DISCIPLINE ECCLÉSIASTIQUE, — D'ÉRUDITION ECCLÉSIASTIQUE, — DES PAPES ET CARDINAUX CÉLÈBRES, — DE BIBLIOGRAPHIE CATHOLIQUE, — DES MUSÉES RELIGIEUX ET PROFANES, — DES ABBAYES ET MONASTÈRES CÉLÈBRES, — DE CISELURE, GRAVURE ET ORNEMENTATION CHRÉTIENNE, — DE LÉGENDES CHRÉTIENNES, — DE CANTIQUES CHRÉTIENS, — D'ÉCONOMIE CHRÉTIENNE ET CHARITABLE, — DES SCIENCES POLITIQUES ET SOCIALES, — DE LÉGISLATION COMPARÉE, — DE LA SAGESSE POPULAIRE, — DES ERREURS ET SUPERSTITIONS POPULAIRES, — DES LIVRES APOCRYPHES, — DE LEÇONS DE LITTÉRATURE CHRÉTIENNE EN PROSE ET EN VERS, — DE MYTHOLOGIE UNIVERSELLE, — DE TECHNOLOGIE UNIVERSELLE, — DES CONTROVERSES HISTORIQUES, — DES ORIGINES DU CHRISTIANISME, — DES SCIENCES PHYSIQUES ET NATURELLES DANS L'ANTIQUITÉ, — DES HARMONIES DE LA RAISON, DE LA SCIENCE, DE LA LITTÉRATURE ET DE L'ART AVEC LA FOI CATHOLIQUE.

PUBLIÉE

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES COURS COMPLETS SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

PRIX : 6 FR. LE VOL. POUR LE SOUSCRIPTEUR A LA COLLECTION ENTIÈRE, 7 FR. ET MÊME 8 FR., POUR LE SOUSCRIPTEUR A TEL OU TEL DICTIONNAIRE PARTICULIER.

60 VOLUMES, PRIX : 360 FRANCS.

TOME DIX-SEPTIÈME.

DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE.

PRIX : 7 FRANCS.

TOME UNIQUE.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, EDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, AU PETIT-MONTROUGE
BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS.

1856

PRÉFACE.

Le mot *Esthétique* n'a été trouvé que vers le milieu du dernier siècle, et ce n'est qu'à cette époque que l'on a commencé à s'occuper sérieusement de la théorie du beau. C'est surtout à la fin du XVIIIe siècle et au commencement de celui-ci, que la philosophie de l'art est devenue l'objet d'une attention particulière qui a persévéré jusqu'à nos jours. Toutefois, la plupart des écrivains qui s'en sont occupés, ne l'avaient traitée qu'incidemment et par manière de digression. Pas un n'avait songé à considérer spécialement sous le rapport de l'esthétique, en les faisant marcher de front dans un même ouvrage, l'architecture, la musique, la peinture et la sculpture, dont la réunion forme cet ensemble harmonieux qu'on appelle *les arts libéraux*. Encore moins avait-on eu la pensée d'envisager simultanément ces quatre arts libéraux au point de vue principal de la poétique chrétienne qui les a si profondément; si admirablement transformés, en leur imprimant son cachet mystique et divin.

C'est donc pour la première fois qu'on essaye de poser et de développer dans un même livre les conditions du beau idéal surnaturel, divin, en même temps que celles du beau idéal humain, dans leur principe et dans leur application respective aux œuvres de l'art. Grâce à la distinction fondamentale que nous formulons nettement entre ces deux genres de beauté, tout malentendu devient impossible dans l'appréciation des monuments de l'art, et l'on n'est plus exposé à voir se reproduire dans les écrits qui s'y rattachent cette incohérence, cette confusion, disons même, ces contradictions flagrantes que révèlent tant d'opinions émises par des juges d'ailleurs habiles et compétents. Cette distinction fondamentale, sans laquelle tout n'est que chaos dans les appréciations si diverses de la critique, nous l'établissons théoriquement dans les deux dissertations préliminaires mises en tête du Dictionnaire. Ensuite, dans le corps de l'ouvrage, nous en faisons l'application pratique à quelques-uns des principaux monuments de l'art. Il n'en est pour ainsi dire aucun de ceux que nous décrivons ou que nous analysons, dans l'ordre de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et de la musique, que nous n'ayons vu ou entendu. Dans les jugements dont ils ont été l'objet de notre part, nous avons eu pour lumière et pour guide non-seulement les bibliothèques publiques et privées, les églises et les riches musées qu'il nous a été donné de visiter, d'étudier ou de consulter en France, en Belgique, en Allemagne, en Suisse et en Italie, mais encore les nombreuses notes et impressions de voyage recueillies dans ces pérégrinations que l'amour de l'art, et surtout de l'art chrétien, nous avait fait entreprendre en divers temps et en divers lieux.

En parlant, un peu longuement peut-être, des titres que nous pouvons avoir à la confiance de nos lecteurs, nous cédons moins au sentiment d'un puéril amour-propre qu'au désir d'appeler leur indulgence sur un travail qui doit nécessairement présenter des imperfections et des lacunes dans l'exécution, par cela même qu'il est entièrement neuf, et quant à la forme et quant à la conception. A ceux qui trouveraient que le nombre des articles est restreint comparativement aux autres Dictionnaires qui traitent de l'art chrétien, nous ferons observer que ce livre est un livre de principe avant tout. A ce point de vue, qu'il ne faut pas oublier, la description, par exemple, de la cathédrale d'Amiens, comme type du genre gothique, considéré sous le double rapport du beau humain et du beau divin, remplit aussi bien notre but, que le ferait celle de dix autres églises en style ogival. Il en est de même pour les églises romanes et pour les œuvres qui se rattachent aux autres arts que celui de l'architecture. D'ailleurs, on comprend facilement qu'un plus grand nombre d'articles sur chacune de ces quatre catégories eût grossi au delà de toute raisonnable limite un ouvrage de doctrine et de synthèse plutôt que de détails.

Ce Dictionnaire est le résumé de plus de vingt années d'études sur l'art chrétien. Parmi les champions de cette noble cause qui compte déjà des noms si éclatants, il n'en est pas, sans doute, nous en faisons volontiers l'aveu, de plus humble et de plus obscur que nous ; mais nous oserons ajouter qu'il n'y en a jamais eu de plus constant et de plus dévoué. Il y a bien longtemps, dans des articles publiés à Lyon, à Paris et ailleurs, nous soutenions en matière d'art chrétien, des thèses fort avancées et très-hardies pour l'époque, alors qu'il y avait quelque courage à prendre en main la cause, presque universellement incomprise ou dédaignée de l'esthétique sacrée. Aujourd'hui qu'une réaction, de plus en plus sensible, dans un sens inverse, a popularisé les œuvres de la foi et du génie chrétien, tout auteur qui s'en déclare le sincère défenseur, est assuré de rencontrer dans le public sérieux et intelligent auquel il s'adresse des sympathies réelles, au lieu des défiances systématiques et des préventions aveugles d'un autre temps.

Imprimerie MIGNE, au Petit-Montrouge.

DICTIONNAIRE
D'ESTHÉTIQUE
CHRÉTIENNE,

OU

THÉORIE DU BEAU DANS L'ART CHRÉTIEN,

L'architecture, la musique, la peinture, la sculpture et leurs dérivés,

ÉTABLIE PAR DEUX DISSERTATIONS PRÉLIMINAIRES,
L'UNE SUR LE BEAU IDÉAL HUMAIN, L'AUTRE SUR LE BEAU IDÉAL SURNATUREL OU DIVIN;
CONFIRMÉE PAR LA DESCRIPTION OU L'ANALYSE DE PLUSIEURS DES CHEFS-D'OEUVRES RESPECTIFS
DE L'ARCHITECTURE, DE LA MUSIQUE, DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE,
ET PAR L'HISTOIRE PHILOSOPHIQUE DE CHACUN DE CES QUATRE ARTS LIBÉRAUX;

suivie d'un

RÉSUMÉ ANALYTIQUE, LOGIQUE ET CHRONOLOGIQUE DES MATIÈRES
CONTENUES DANS L'OUVRAGE,

ET D'UNE TABLE GÉNÉRALE ALPHABÉTIQUE DE TOUS LES NOMS DES AUTEURS OU DES ARTISTES QUI Y SONT CITÉS,
OU DONT IL Y EST FAIT MENTION;

par

M. L'ABBÉ ESPRIT-GUSTAVE-JOUVE,

Chanoine titulaire de la cathédrale de Valence, inspecteur de la Société française pour la conservation des monuments, et membre de plusieurs Sociétés savantes;

TERMINÉ PAR UN APPENDICE

RENFERMANT PLUSIEURS PIÈCES OÙ SONT DÉVELOPPÉES LES NOTIONS DU BEAU DANS L'ORDRE PHYSIQUE ET MORAL,
SES APPLICATIONS DANS LES ARTS ET DIVERSES CENSURES CONTRE LE MAUVAIS GOUT.

savoir:

ESSAI SUR LE BEAU

PAR LE P. ANDRÉ;

DU VANDALISME ET DU CATHOLICISME DANS L'ART,

PAR LE COMTE DE MONTALEMBERT;

DU BEAU DANS L'ORDRE PHYSIQUE ET MORAL ET DE SES DIVERS CARACTÈRES;
BEAU, BEAUTÉ, BEAUX ARTS,

PAR M. KÉRATRY;

PUBLIÉ
PAR M. L'ABBÉ MIGNE,
ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,
OU
DES COURS COMPLETS SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

TOME UNIQUE.

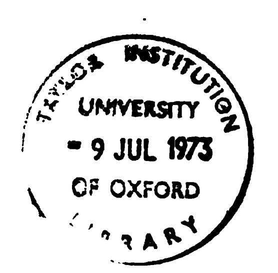
PRIX : 7 FRANCS.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ M. J.-P. MIGNE, ÉDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, AU PETIT-MONTROUGE,
BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS

1856

SOMMAIRE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE.



Imprimerie MIGNE, au Petit-Montrouge

DISSERTATIONS PRÉLIMINAIRES

PREMIÈRE DISSERTATION.

SUR LE BEAU IDÉAL DANS L'ORDRE DE LA NATURE OU DE LA CRÉATION.

Dieu, source immuable de toute beauté.

Qu'est-ce que le beau? Il existe une foule de réponses à cette question; mais toutes peuvent se résumer en ces quelques mots : « Le beau est la splendeur du vrai. » Or, qu'est-ce que le vrai? si ce n'est ce qui existe nécessairement, ou Dieu lui-même. Lui seul, en effet, existant nécessairement à l'abri de la mobilité du temps, des caprices et des passions; lui seul, possédant essentiellement, comme être nécessaire, les perfections dont l'harmonieux ensemble constitue le beau, le bien et le vrai (trois choses parfaitement synonymes, quant au fond), a pu les refléter sur le monde physique sorti de ses mains et en laisser l'empreinte plus ou moins imparfaite, en même temps que la notion impérissable, dans l'âme humaine créée à l'image de ce prototype divin. Et voilà pourquoi, tandis que les choses créées, soit corps, soit esprits, passent rapidement avec leurs beautés, emportées par les successions rapides du temps, la beauté divine et le sentiment de cette beauté parmi les hommes ne périssent jamais. Toujours il existe au-dessus d'eux, et indépendamment de tout caprice ou de toute convention, un type invisible qui se révèle à leur intelligence et se manifeste extérieurement à leurs yeux dans les œuvres de la création, pour leur apprendre que tout principe de beauté est dans l'unité qui découle de la notion d'un Dieu *seul* existant par lui-même, *seul* véritablement grand, aimable, de sa propre nature, *seul* digne, par conséquent, d'être pour lui-même aimé et imité. Ecoutons ici saint Augustin que nous citerons plusieurs fois, car aucun des Pères n'a parlé aussi longuement et mieux que lui du principe et des conditions du beau.

Témoignage de saint Augustin.

« Il y a, dit-il, une nature qui change selon les lieux et les temps, comme le corps. Et il y a une nature qui ne peut changer ni selon les lieux, ni selon les temps; je veux dire Dieu. Ce que je viens d'indiquer, comme susceptible de toute espèce de changements, s'appelle créature, et ce qui est immuable, c'est le Créateur. Or, comme tout ce que nous disons être, nous ne l'entendons qu'autant qu'il existe d'une manière permanente, et qu'autant qu'il est *un*, l'unité étant la forme, la condition de toute beauté, on voit, par conséquent dans cette distribution des natures, ce qui est élevé, et ce qui est infime, et ce qui existe néanmoins, ce qu'il y a de moyen, de plus grand que l'infime, et cependant au-dessous de l'être divin (1). »

Et dans un autre de ses ouvrages : « Tout ce qui est beau, dit-il, dérive de la souveraine beauté, qui est Dieu, et la beauté des choses temporelles existe et s'opère toujours, pendant que ces mêmes choses disparaissent et se succèdent tour à tour (2). »

Les créatures visibles, reflet de la beauté de Dieu.

C'est ainsi que Dieu, souverain et immuable prototype du beau, se révélant constamment à l'homme, dans les choses visibles, reflet de ses perfections invisibles et de sa divinité, les hommes ont toujours pu connaître, par la beauté de l'ouvrage, celle du divin Créateur, selon le langage de saint Paul, dans son *Epître aux Romains* (3). Le monde a été et est encore pour eux, surtout pour les savants et les philosophes, comme un miroir qui renvoie de tous côtés l'image de Dieu. En effet, tout dans l'univers parle aux sens, à l'esprit et au cœur. Tout est clair et intelligible, dans ce vaste tableau où Dieu a fait rejaillir en mille rayons sa gloire et sa beauté. Quoi de plus éblouissant que le soleil, ce foyer inépuisable de lumière et de vie? Quoi de plus scintillant que ces milliers d'astres fixés à la

(1) *Est natura per locos et tempora mutabilis, ut corpus. Et est natura, quæ nec per locos, nec per tempora mutari potest, hoc Deus est. Quod hic insinuavi quoquo modo mutabile, creatura dicitur; quod immutabile, Creator. Cum autem omne quod esse dicimus, in quantum manet dicamus, et in quantum unum est, omnis porro pulchritudinis formositas sit : vides profecto in ista distributione naturarum quid summe sit, quid infime et tamen sit; quid medie majusque infimo, et minus summo sit.* (Ep. 18 *Cœlestino.*)

(2) *Omne pulchrum a summa pulchritudine est, quod Deus est; temporalis autem pulchritudo, rebus decedentibus succedentibusque peragitur.* (*De diversis quæstionibus octoginta tribus.* Lib. I, quæst. 44.)

(3) *Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi, per ea quæ facta sunt, intellecta conspiciuntur; sempiternaque ejus virtus et divinitas : ita ut sint inexcusabiles.* (*Rom.* I, 20.)

voûte des cieux? Quoi de plus harmonieux que l'ordre immuable qui préside à leur marche et à leurs révolutions? Quoi de plus varié que les fleurs, les plantes et les fruits qui couvrent le sol de la terre que nous habitons? Quoi de plus multiplié que les espèces innombrables d'animaux qui l'habitent, de même que les poissons qui se jouent dans cette grande mer, enlaçant la terre dans ses immenses replis? Combien ces éclatantes merveilles de la terre et des cieux racontent la gloire de Dieu et la magnificence de ses œuvres (4)! Aussi, la lumière splendide, qui en rejaillit, l'environne comme d'un vêtement, *amictus lumine sicut vestimento.* (*Psal.* CIII, 2.) Et pour que rien ne manquât à une telle démonstration de sa beauté, il a voulu y joindre les contrastes les plus saisissants, tels que la mélodie printannière des oiseaux, et le rugissement des lions dans la forêt, et parfois le murmure sourd et prolongé du tonnerre qui ébranle les nuées, en même temps que les vagues écumantes de la mer en courroux mêlent leur bruissement horrible à celui des vents déchaînés dans toute leur fureur. C'est ainsi que les yeux et les oreilles de l'homme sont pénétrés de la pensée de Dieu. C'est ainsi que les œuvres de ce suprême architecte sont toutes marquées au coin de sa sagesse, de sa puissance et de sa grandeur, en sorte que, de même qu'on reconnaît une pièce de monnaie à l'effigie du prince qui l'a fait frapper, ainsi nous reconnaissons la divine beauté à l'empreinte qu'elle a laissée sur les œuvres de la création.

L'homme, image la plus vraie, la plus sensible de cette divine beauté.

Mais nous n'avons encore rien dit de la plus merveilleuse de toutes, de celle qui retrace avec le plus de force et de vérité cette divine beauté, puisqu'elle a été formée directement à son image.

Lorsqu'il eut créé et disposé l'univers, Dieu se retira dans le fond de sa pensée, et, prenant conseil de sa sagesse et de son amour, il en tira une idée plus belle. Il dit dans le conseil de ses trois ineffables personnes : *Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance* (5), afin que, placé au haut de la création, il unisse le Créateur à la créature, l'architecte à son ouvrage, en participant à la fois de notre nature et de celle des êtres formés de nos mains; et aussitôt *il fit l'homme du limon de la terre* (6).

Jusque-là l'homme n'avait rien qui le distinguât de la simple créature : c'était un être merveilleusement disposé dans toutes ses parties, mais incapable d'intelligence et d'amour. *Et Dieu*, continue l'historien sacré, *répandit sur son visage un souffle de vie, et l'homme devint vivant et animé* (7).

C'est ainsi, que la simple créature fut élevée à la ressemblance du Créateur, par son âme, *souffle de vie que Dieu tira de sa propre substance*, pour animer le corps d'argile qu'il venait de former (8). Dès lors, animé par le souffle divin, l'homme exista, se connut et s'aima, réunissant, autant que peut le faire un être fini, les trois conditions de l'être infini, la vie, la connaissance et l'amour. Ainsi, selon la belle expression de Bossuet, une trinité créée que Dieu fait dans nos âmes, nous représente la Trinité incréée que lui seul pouvait nous révéler (9).

L'homme trouve en lui-même l'idée type du beau et du bien, en même temps qu'il est doué de la faculté de les réaliser par ses œuvres.

Au moyen de cette révélation primitive, immédiate, Dieu a communiqué à l'homme l'idée type du beau et du bien, en même temps que la faculté de les réaliser, par les œuvres les plus admirables, et par les plus héroïques vertus. L'homme est devenu ainsi un être complexe, intermédiaire entre Dieu et les autres créatures visibles, tenant à ces dernières par son corps, mais bien élevé au-dessus d'elles et tenant à Dieu par son âme créée à cette image divine. Il reste ainsi dépendant du suprême artisan, dont il reconnaît la touche soit dans ses facultés intérieures, soit dans cette longue série de beautés visibles, réparties sur l'immense échelle de la création et qui, depuis les inférieures jusqu'aux supérieures, aboutissent finalement à Dieu.

Voici comment saint Augustin expose cette gradation dans le livre déjà cité : « L'esprit humain, en jugeant des choses visibles, peut aisément se reconnaître supérieur à toutes. Mais, obligé, à cause de son imperfection et de ses progrès dans la sagesse, de s'avouer muable, il trouve au-dessus de soi la vérité immuable et y adhérant, comme il a été dit : *Mon âme s'attache à vous*, il en devient heureux, parce qu'il trouve au dedans de soi-même le Créateur et Seigneur de toutes les choses visibles. Il ne s'occupe donc plus des choses visibles, quoique célestes, qui ne se trouvent pas ou qui ne se trouvent qu'avec un grand travail, et en vain, tant qu'on n'a pas su, au moyen de leur beauté extérieure, découvrir le suprême architecte qui est au-dedans de nous, et qui forme premièrement dans l'âme des beautés supérieures, et ensuite dans le corps des beautés inférieures (10). »

(4) *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.* (*Psal.* XVIII, 1.)

(5) *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram.* (*Gen.* I, 6.)

(6) *Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ.* (*Gen.* II, 7.)

(7) *Et factus est homo in animam viventem.* (*Gen.* II, 7.)

(8) *Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ.* (*Ibid.*)

(9) *Elévations sur les mysteres*, 4ᵉ sem.

(10) *Mens enim humana de visibilibus dijudicans,*

Ainsi, tandis que les créatures inanimées reflètent extérieurement avec plus ou moins d'éclat la beauté du Dieu qui les a tirées du néant, l'homme seul trouve au fond de son âme le type même de cette éternelle beauté, et c'est à ce type qu'il emprunte la pensée génératrice des plus merveilleuses créations dans les arts. En effet, quels que soient leurs progrès relatifs et leurs transformations diverses dont l'histoire nous énumère les causes si variées, ces arts ont toujours été régis par certains principes fondamentaux qui ne furent jamais trouvés par personne, et dont on chercherait vainement l'origine au dehors de la révélation que Dieu en a faite lui-même primitivement à l'humanité.

Le beau, immuable comme Dieu qui en est l'auteur.

Les premiers principes du beau qui nous révèlent l'unité, l'ordre, l'harmonie, les proportions, l'heureux effet des contrastes, comme conditions essentielles de toute beauté, sont aussi indépendants que ceux du bien, des caprices, des variations de la mode, des mœurs et des climats ; on ne les viole jamais impunément. Malheur à l'artiste qui s'en écarte, pour suivre ou flatter le mauvais goût de son époque, de son pays. Il pourra bien obtenir les éloges éphémères que l'engouement d'un jour prodigue volontiers à de telles complaisances, mais son œuvre, radicalement défectueuse, ne saurait trouver grâce auprès de l'impartiale postérité.

La nature et les conditions du beau étudiées dans la nature du bien lui-même, et principalement dans son unité.

Il existe donc un beau absolu, comme il existe un bien absolu. Il y a donc également dans ces deux ordres, qui, au fond, sont une seule et même chose, des lois immuables, de tous les temps, de tous les pays. Dans celui du beau, il n'est pas plus permis de violer l'unité, les convenances et les proportions, que, dans celui du bien, de violer la justice, l'ordre public et les rapports qui unissent Dieu à l'homme et l'homme à ses semblables. Par conséquent, c'est dans la violation ou la négation de ces lois éternelles du beau et du bien que consistent le mal et la laideur. Il importe donc de déterminer ces principes essentiels. Pour ne parler que du beau, objet spécial de cet écrit, étudions-en, un instant, la nature et les conditions dans celles de Dieu lui-même. C'est lui qui se définit clairement par ces mots adressés à Moïse : « Je suis celui qui suis : » *Ego sum qui sum.* (*Exod.* III, 14). L'antiquité païenne a-t-elle jamais entendu une définition de Dieu, qui approchât de celle-là ? Il existe, il est un, tout vient de lui, tout retourne à lui, il ne partage sa gloire avec personne (11). Voilà l'*unité*, la première condition de l'être de Dieu, comme elle doit être aussi la première de toute œuvre d'art. En effet, celui qui existe par lui-même, est le premier et le dernier, l'*alpha* et l'*oméga*, principe et fin de toute chose. Il réunit donc pleinement toutes les perfections. L'univers, qu'il a formé comme en se jouant, ne saurait rien ajouter à sa gloire, ni en retrancher quelque chose, car il était avant que tout fût ; il était, dis-je, comme il est encore, comme il sera toujours, sans d'autre limite à son existance que l'éternité, sans d'autres bornes à ses perfections que ces perfections elles-mêmes. Les merveilles de la nature, les œuvres de la main de l'homme et de son génie, les pensées nobles et généreuses, les actes héroïques de courage et de magnanimité, tout découle de cet être divin qui, semblable au soleil, ne cesse de répandre partout la lumière et la vie. Qui pourrait se soustraire à ce feu divin ? Il anime et pénètre tout l'univers (12). Sans lui, la semence confiée à la terre deviendrait stérile, l'arbre languissant serait bientôt dépouillé de son feuillage et de ses fruits, la nature entière retomberait dans le néant.

La variété dans l'unité, seconde condition du beau, que nous trouvons en Dieu, tel que la foi nous le révèle, un, dans la Trinité des personnes.

Un second principe du beau, et qui n'est que la conséquence du premier, c'est celui de la « variété dans l'unité. » Or, nous le découvrons dans la Trinité des personnes de l'Etre divin, telle qu'il a voulu lui-même nous la révéler. En effet, quoi de plus beau que cette variété incessante de modes, d'opérations, dans cet Etre néanmoins toujours le même, toujours immuable. Oui, il est une substance unique, indivisible ; mais cette substance se connaît et s'aime nécessairement dans la connaissance de son être, et cela, dès le moment où elle a commencé d'exister, si l'on pouvait, sans folie et sans impiété, lui assigner un commencement. Le terme éternel de cette connaissance que Dieu a de lui-même, est le Verbe ou le Fils, image parfaite, splendeur de sa substance, et comme Dieu ne saurait

potest agnoscere omnibus visibilibus seipsum esse meliorem. Quæ tamen, cum etiam se propter defectum profectumque in sapientia fatetur esse mutabilem, invenit supra se esse immutabilem veritatem; atque ita adhærens post ipsam, sicut dictum est. Adhæsit anima mea post te, *beata efficitur intrinsecus inveniens etiam omnium visibilium Creatorem atque Dominum; non quærens extrinsecus visibilia quamvis cœlestia : quæ, aut non inveniuntur, aut cum magno labore frustra inveniuntur, nisi ex eorum quæ foris sunt pulchritudine, inveniatur artifex qui intus est, et prius in anima superiores, deinde in corpore inferiores pulchritudines operatur.* (*Lib.* I, quæst. 55.)

(11) *Gloriam meam alteri non dabo.* (*Isai.* XLVIII, 11.)

(12) *Spiritus intus alit, totamque infusa per artus*
Mens agitat molem et magno se corpore miscet.
(VIRG., *Æn.*, lib. VI.)

se connaître sans s'aimer, l'amour mutuel qui unit Dieu le Père au Fils comme à son image éternelle, et le Fils au Père, comme à son principe éternel, produit le Saint-Esprit, terme également éternel et divin de cet amour du Père et du Fils. Dire l'activité, la profondeur, la multiplicité des opérations ineffables qui ont lieu en ces trois personnalités divines, serait chose absolument impossible à tout langage humain et même angélique. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est que les merveilles de l'univers et du génie de l'homme, réunies en un seul tout, n'en donneraient plus une idée approximative. Ce que nous pouvons voir de plus sensible, et toujours par la révélation, de ces profondes opérations de la Trinité des personnes divines, c'est le grand mystère de l'Incarnation auquel elles ont concouru, et dont la mystérieuse influence sur le génie et les œuvres de l'humanité sera, en son lieu, l'objet de nos études et de nos appréciations.

Ainsi se révèle et s'opère dans le sein de Dieu, au moyen de l'intelligence et de l'amour divins, cet autre grand principe de toute beauté « la variété dans l'unité » Dieu existe, seul, immuable : voilà l'unité. Il se connaît, il s'aime dans la connaissance de son être; de là, un nombre prodigieux, infini, d'opérations d'intelligence et d'amour : voilà la variété qui naît de l'unité. Mais, en se connaissant et en s'aimant, il reste toujours un Dieu unique, une substance unique : voilà la variété ramenée à l'unité.

L'homme créé à l'image de Dieu réalise en lui-même ces deux conditions du beau : l'unité et la variété dans l'unité.

Or, ces deux conditions de l'unité, et de la variété dans l'unité, nous les retrouvons, quoique moins accusées comme cela devait être par rapport à la créature, dans notre âme formée à l'image de Dieu. Cette âme existe, elle se connaît, elle s'aime dans cette connaissance de son être ; et pour elle, dans son étroite sphère, comme pour Dieu, dans sa sphère infinie. Ces deux facultés essentielles, l'intelligence et l'amour, elle les exerce continuellement sur elle-même, sur les autres créatures animées et sur toutes les choses visibles qui la préoccupent et la captivent à des titres divers ; en sorte que, pour elle, vivre n'est autre chose que connaître et aimer. Tout est là en effet, et il n'est rien de ce qui préoccupe l'aspect et le cœur de l'homme, c'est-à-dire le travail, la science, l'art, les relations et la vertu elle-même, qui ne soit du domaine de l'intelligence et de l'amour. Toutefois, ces deux facultés, quoique distinctes, sont inséparables dans l'âme humaine et, de plus, essentielles à son être; en sorte qu'elle ne saurait exister sans se connaître ni se connaître sans aimer. Néanmoins, elle ne cesse de rester une substance unique, indivisible. C'est ainsi que pour elle comme pour Dieu, la variété est nécessairement ramenée à l'unité.

Rapports intimes qui existent entre le beau et le bien. Ils émanent de la même source, qui est Dieu.

Je pourrais faire la même réflexion pour le sentiment de l'ordre, de la justesse, de l'harmonie, des convenances, que Dieu possède essentiellement, et qu'il a communiqué à notre âme, en même temps que celui de la justice, de la bonté et de la sainteté, qui sont le fondement de la morale du Décalogue. En effet, Dieu étant la justice, la bonté et la sainteté même, devait vouloir nécessairement que ces attributs fussent reproduits, autant qu'une créature est capable de les exprimer, dans la conduite de l'homme formé à son image. De là cette recommandation que lui fait son divin Créateur d'être saint, parce qu'il est saint (13); en un mot, d'être, autant qu'il est en lui, parfait, comme le modèle divin sur lequel il a été créé (14). Les commandements de Dieu, en morale, sont donc fondés sur l'essence des choses, sur la nature de Dieu lui-même, telle qu'il a voulu en laisser dans notre âme l'ineffaçable empreinte. Il en est de même des préceptes du beau, puisqu'ils nous viennent de la même source que ceux du bien. L'homme qui a pu trouver à cette source le principe des plus grandes vertus, a pu y trouver aussi celui des plus belles conceptions dans les arts. Il a pu dire dans son cœur : « Je vais élever un édifice d'une incomparable beauté. L'ordre et la division de ses parties, le détail des ornements précieux qui achèveront de l'embellir, sont déjà tracés dans mon esprit ; il ne me manque plus que la pierre et le ciseau pour réaliser extérieurement l'œuvre de ma pensée. »

Sans doute, les hommes ne sont pas tous architectes, pas plus qu'ils ne sont tous peintres ou sculpteurs. Et même, parmi ceux qui pratiquent les arts, tous ne sont pas des génies. Mais il n'en est pas moins vrai que chacun de nous porte en soi un type du beau, comme un type du bien, plus ou moins développé, selon la mesure d'intelligence qu'il a apportée en naissant, selon le degré de culture reçue, et selon le courant d'idées, dans lequel il a été élevé.

Oui, notre âme n'est qu'un tableau plus ou moins fidèle, qui réproduit à sa manière, dans les actions et dans les arts, les perfections et les amabilités infinies du bien. L'erreur, les préjugés et les passions pourront bien en altérer les traits et les couleurs ; mais que la grâce, secondant nos efforts, vienne épurer, réhabiliter notre âme à son

(13) *Sancti estote, quia ego sanctus sum. (Lev.* xi, 44.)

(14) *Estote perfecti sicut et Pater vester perfectus est. (Matth.* v, 48.)

gré, et ce tableau reprendra peu à peu son premier éclat, et retracera d'une manière sublime les beautés de l'original. Quels types, en effet, de beauté morale que ceux d'un saint Paul, d'une sainte Thérèse et d'un saint Augustin ! Mais, par contre, quels types affreux de laideur morale que ceux d'un Chaumette, d'un Marat et d'un Collot-d'Herbois ! Tous, cependant, étaient hommes, dans les mêmes conditions d'intelligence et d'amour. La différence entre les premiers et les derniers, c'est que ceux-ci ont déformé, souillé par l'erreur et les vices dont ils se sont rendus esclaves, leur âme, image de la Divinité, tandis que chez ceux-là qui ont correspondu par la prière, la méditation et les plus généreux efforts, à la grâce sanctifiante, cette image a été de plus en plus épurée, embellie, exaltée et transformée jusqu'à la ressemblance la plus parfaite qui puisse exister ici-bas de la Divinité. Mais que de degrés intermédiaires entre ces monstres et ces héros de l'humanité ! Il y en a, et en aussi grand nombre, entre les extrêmes du beau et du laid qu'entre ceux du mal et du bien (15).

Il existe donc un beau absolu comme un bien absolu dans l'ordre naturel. Mais, de cette analogie qui règne entre l'un et l'autre, faudra-t-il conclure qu'il n'y a de vrais artistes que parmi les hommes de bien ? Je n'oserais tirer cette conclusion rigoureuse. Sans doute, l'homme qui réalise dans ses actes, l'honnête et le bien, a beaucoup plus d'aptitude, toutes choses étant égales d'ailleurs, à réaliser aussi le beau dans ses œuvres, que celui dont la conduite viole plus ou moins les règles immuables de la vertu ; et cela, à cause de l'analogie incontestable que présentent le beau et le bien. Mais cette analogie réelle n'empêche pas l'existence non moins réelle d'un type idéal, que chaque homme, quelles que soient d'ailleurs les habitudes de sa vie, peut consulter, au besoin, soit dans les œuvres de la nature et du génie, soit dans le secret le plus profond de son esprit. Toutefois, ce ne sera que par une exception assez rare, que l'artiste, dont il s'agit, découvrira la veine du beau ; car il est impossible qu'un homme, dont les habitudes journalières révèlent le désordre moral dans les actes et les pensées qui les déterminent, se nourrisse constamment des idées d'ordre, d'harmonie, de justes proportions qui forment les éléments du beau. Ce serait là un état de contradiction perpétuelle qu'on ne saurait admettre dans une même personne et qui est démenti, d'ailleurs, par l'histoire et l'expérience de tous les temps. Toujours, en effet, l'art est comme la littérature, l'expression de l'homme et de la société et, selon que cette société se montre matérialiste ou spiritualiste, l'art se matérialise ou se spiritualise. Il faut ajouter, pour être rigoureusement exact, que l'art exerce, à son tour, une grande influence sur les mœurs de la société, en sorte qu'ils réagissent mutuellement l'un sur l'autre, comme cause et effet.

C'est ainsi que la notion du beau et de ses principes constitutifs dérive primitivement du bien. Les esprits d'élite, même dans le paganisme, comprirent cette vérité, et l'un d'eux a dit avec autant de précision que de poésie :

Ab Jove principium, Jovis omnia plena.
(VIRG., ecl. III.)

(15) Les plus grands philosophes et moralistes du paganisme ont reconnu les rapports intimes qui existent entre le bien et le beau. On connaît la célèbre définition de l'orateur, *Vir bonus dicendi peritus*. Platon est très-explicite sur ce point. « La beauté, l'élégance, de même que l'éclat et le nombre des discours, dit-il dans son livre *De civitate*, suivent la pureté des mœurs : *Pulchra igitur oratio et concinnitas et decus et numerus morum bonitatem sequuntur*. Et plus bas : « Ces diverses qualités abondent dans la peinture et tout ce qui s'y rattache, dans l'art de tisser les étoffes précieuses et dans toutes les autres industries, et même dans les corps et dans les autres plantes ; car, dans toutes ces variétés de l'art, il y a quelque chose de beau ou de laid, et ce qui est laid, irrégulier et privé d'harmonie est synonyme de mauvais discours et de mauvaises mœurs, et au contraire, ce qui est beau et régulier, est synonyme et imitation de mœurs bien réglées et bien ordonnées. » *Est autem horum plena pictura et omne hujusmodi artificium, plena item texendi ars et variandi atque ædificandi et omnis rursus cæterorum instrumentorum effectio, quin et corporum et reliquarum plantarum natura; nam in omnibus istis decorum quiddam inest vel indecorum, et indecorum quidem et numero carens et inconcinnum sermonis turpis et improbi moris germana sunt, contraria vero contrarii, temperati et boni moris germana et imitamenta.* (*De civitate* lib. III.)

Platon est encore plus explicite dans le livre VI du même ouvrage, lorsqu'il dit par la bouche de Socrate. *Porro et ipsum pulchrum et ipsum bonum, ac similiter in omnibus, quæ tunc ut multa ponebamus, rursus secundum ideam unam cujusque tanquam una sit ponentes unumquodque id, quod est appellamus.*

« Mais, ajoute-t-il plus bas, la science et la vérité qui constituent le beau, étant nécessairement contenues dans l'idée du bien, comme la clarté et la vue des choses d'ici-bas dépendent du soleil, leur principe est par conséquent plus excellent qu'elles, bien que semblables à elles ; de même le bien doit, comme principe essentiel du beau, quoiqu'il lui soit semblable, occuper la place la plus noble, la plus relevée : *Illud igitur, quod veritatem illis quæ intelliguntur, et intelligenti facultatem præbet, boni ideam esse dicito, causam vero scientiæ et veritatis ut cognoscendæ eam existimans, cum adeo pulchra hæc duo sint, cognitio ac veritas, tamen aliud ipsum et pulchrius his statuens recte statueris ; sic etiam vero et veritatem, quemadmodum illic lucem ac visum soli similia existimare decet, solem vero ipsum esse nequaquam, ita et hic boni similem utramque existimare convenit, bonum vero ipsum alterutram earum statuere non convenit, sed augustiore etiam loco habenda est boni natura.* (Edition de Schneider. Paris, 1852.)

Nous reviendrons sur cette pensée, que le bien ou le beau moral, émanation directe de Dieu, est en définitive le principe fondamental de toute beauté.

Tous les éléments de la civilisation, l'homme les a reçus de Dieu. Preuves manifestes de cette importante vérité. Réfutation de la théorie du progrès, tel que l'entendent les rationalistes du jour.

Oui, l'homme a tout reçu de Dieu, non-seulement le sentiment du beau, mais encore tous les autres éléments de la civilisation. Oui, il y a eu une civilisation préexistante à toutes les autres que Dieu a révélée au genre humain en le créant. L'orgueil philosophique, rationaliste et progressiste, qui veut absolument se passer de Dieu en tout et partout, a beau le nier; il a beau opposer à l'histoire des temps primitifs du monde, telle qu'elle nous est racontée par la *Genèse*, son roman favori du premier homme enfant de la nature, jeté on ne sait comment au milieu des bois, et ne s'élevant que graduellement et après des efforts inouïs à un certain degré de civilisation. La science moderne a réduit en poussière ce roman de l'orgueil; elle a fait justice de ces contes puérils imaginés pour expliquer, en dehors de la révélation, l'histoire de la société. Une nouvelle génération d'historiens, de géographes, d'archéologues, de naturalistes et d'explorateurs, à des titres différents, a découvert dans les monuments, les langues, les traditions des peuples les plus divers, les plus opposés, des traces communes d'une civilisation antérieure à toutes les autres, d'une science reçue et non acquise, d'une perfection étonnante dans les œuvres de l'esprit, perfection qu'on chercherait vainement dans une source terrestre, et dont l'origine échappe à toutes les investigations humaines qui voudraient répudier le récit des temps primitifs consigné dans les livres saints.

Alors on a ri de l'homme de la nature, de Rousseau et de ses adeptes superficiels. Alors il a été clairement démontré que ce soi-disant état de nature, loin d'être l'état normal de l'humanité, n'en est que la déviation; et le sauvage ne s'est plus montré que ce qu'il est réellement, un être dégradé, jeté en dehors de la société par quelque catastrophe, ou tombé par suite du matérialisme qu'engendre une civilisation trop raffinée dans l'ignorance et la corruption.

Et ce travail de réhabilitation se poursuit avec ardeur, et présente un spectacle admirable aux yeux de l'observateur attentif, *et est mirabile in oculis nostris*, et de tant de richesses amassées par des explorateurs si divers rejaillissent tous les jours de nouvelles lumières sur Dieu et sur les conditions de l'humanité. « On dirait, s'écrie un de nos grands poëtes modernes, à la vue de cette impulsion étonnante qui ramène les sciences vers la révélation, pour la réhabiliter et la confirmer, on dirait que le génie, en expiation de quelque ancien blasphème, ne peut remuer un mystère sans en faire sortir le Dieu des Chrétiens (17). »

Voilà le progrès réel de notre époque, car nous regardons comme indigne d'un si beau nom celui que les rationalistes, les progressistes et les humanitaires du jour ont conçu en haine de l'Eglise, et qui n'est que le délire de l'orgueil humain. N'est-ce pas, en effet, le comble du délire, que de faire, à la façon d'Eugène Pelletan, table rase des traditions fondamentales, universelles de l'humanité, telles que celle du péché originel, qui en explique si bien tous les mystères, pour se donner le plaisir

(16) Qui ne sait que c'est aux dieux eux-mêmes, que la tradition constante des peuples attribua l'invention et l'enseignement du commerce, de l'agriculture, des sciences et des arts mécaniques et libéraux? Les Muses étaient filles d'un dieu et d'une déesse, de Jupiter et de Mnémosyne. Platon dont les écrits exercèrent une si grande influence sur la philosophie de l'art, voulait que les artistes s'appliquassent à réaliser le beau *idéal* dans leurs œuvres; mais il faisait remonter le beau *idéal* jusqu'à Dieu, qu'il regardait comme le vrai prototype du beau et du bien. C'était là le fondement de sa philosophie, qui reflète en plusieurs points fondamentaux celle des livres saints dont il avait eu certainement quelque connaissance dans le cours de ses longues et fréquentes pérégrinations. Je citerai plus d'une fois cet illustre philosophe. Nul, dans l'antiquité, n'a développé avec autant de justesse et d'étendue les théories du beau idéal absolu, dans l'ordre naturel. Saint Augustin s'est évidemment inspiré de lui en plusieurs endroits; mais il l'a surpassé, même lorsqu'il ne songeait qu'à l'imiter, grâce aux divines lumières de la révélation évangélique, qui le rendaient, à son insu, et plus clair et plus profond.

Voici, en quelques mots, le résumé de la théorie de Platon, sur le beau : L'imitation idéale étant la fin que se proposent l'art et la poésie, il ne peut y avoir, sans l'idée, ni imitation, ni ressemblance. Or, Dieu fit l'idée, et, soit nécessité, soit volonté, il la fit unique, parce que, s'il l'eût créée multiple, une essence supérieure et commune eût dû préexister, et celle-là eût été la véritable idée. Cette idée, dont l'auteur naturel est Dieu, c'est la source de toutes les imitations de l'art et l'origine de toutes les ressemblances. (*République*, x.) Le caractère qui forme le beau dans les choses, n'est ni la convenance, ni l'utilité en général, ni l'utilité cause du bien, ni l'agrément, ni ces deux réunis. (*Grand-Hippias.*) Nous connaissons la voie qui mène l'esprit à l'idée propre du beau, lorsqu'il s'élève de la beauté du corps à l'idée propre de l'âme, vive lumière dont l'autre, plus faible, est un reflet, puis de la beauté de l'âme à la beauté intelligible en général, puis de celle-ci à la beauté divine en soi. (*Le Banquet.*)

Indépendamment du beau purement idéal qui réside, selon lui, dans les essences contemplées par l'esprit, Platon admettait la beauté symbolique, image de l'autre dans l'étendue, objet de l'amour ici-bas, beauté des formes, en un mot, que l'organe de la vue fait connaître au corps et la géométrie à l'esprit (*Phisède, Phèdre*); puis une autre beauté relative aux sons et à l'ouïe, qui, soumise au nombre comme la première, se manifeste par le chant, par la poésie, par la parole. De même que le beau dans la figure, est une image émanée du beau suprême ou de l'idéal du beau, de même les noms, éléments du langage, dépendent de la nature de la chose idéale ou vraie qui est nommée. (*Manuel de philosophie ancienne*, par Charles RENOUVIER, vol. II, pag. 140 et suiv.)

(17) SOUMET, préface du poëme *La divine épopée*.

de rêver un progrès indéfini de l'esprit humain en dehors de la religion révélée, ou plutôt contre elle, et cela en dépit des enseignements formels de l'histoire et de l'expérience de tous les siècles. Que nous apprennent, en effet, ces enseignements? Que chaque peuple a eu ses périodes de gloire et de décadence; que l'un s'est élevé, pendant que l'autre dégénérait; qu'on a vu la civilisation et la barbarie se succéder à des époques et chez des nations diverses; mais que jamais, au grand jamais, on a vu, comme le prétendent nos progressistes modernes, les peuples des deux hémisphères suivre une marche parallèlement ascendante de civilisation et de progrès. C'est là une brillante utopie dont le simple bon sens ferait justice, quand même la science et l'histoire ne l'auraient pas déjà mise à néant.

Ce qu'on entend par le beau idéal. Son origine. Sa nature. Son excellence.

De cette révélation du vrai, du beau, faite directement à l'homme par Dieu, et qui constitue le beau absolu, il résulte que ce beau est idéal, en ce sens que l'homme n'a pas besoin de le chercher dans les choses extérieures, mais qu'il en trouve en lui-même le type le plus élevé, à cause de l'excellence de sa nature, supérieure à celle des autres créatures. Et voilà l'origine du beau idéal, dans l'ordre naturel, que nous appelons, pour cette raison, le beau idéal naturel (18). Saint Augustin en parle souvent dans ses écrits, et principalement dans les chapitres 30-40 de son livre : *De la vraie religion*. C'est à ce type intérieur qu'il nous renvoie, pour le consulter, lorsqu'il s'agit de la beauté et de la convenance des choses créées. Il insiste sur cette remarque pleine de justesse, qu'on peut bien voir, distinguer et sentir le beau; mais en expliquer l'essence, impossible : parce que le beau, comme le bien, étant Dieu, on ne saurait pas plus démontrer les principes de l'un que ceux de l'autre. En effet, il est aussi difficile de prouver, en morale, qu'il faut être juste envers son prochain, en arithmétique, que deux et deux font quatre, que de dire le pourquoi des règles de convenance et d'harmonie, dont la pratique fidèle dans les œuvres d'art est pour nous la cause de tant de jouissances du cœur et de l'esprit. Pour peu que nous voulions raisonner ces jouissances, il nous faut nécessairement remonter à un principe divin, immuable, au-dessus de nous et de toutes les choses créées. « Mais, dit saint Augustin, la délectation pour elle-même est la fin dernière que se proposent la plupart des hommes (19). C'est pourquoi, si je demande à un architecte pourquoi, ayant construit une arcade à l'une des ailes de son édifice, il en fait autant à l'autre, il me répondra, je crois, que c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble; mais si, poursuivant mon interrogation, je lui demande pourquoi cette symétrie lui paraît nécessaire, il me répondra que cela convient, que cela est beau et plaît aux spectateurs; mais il n'osera pas s'aventurer au delà, et, baissant les yeux, il témoignera suffisamment par là que le pourquoi du beau lui échappe. »

Mais, reprenant mes interrogations, je lui demanderai d'abord (20), si cela est beau parce qu'il plaît, ou si cela plaît parce qu'il est beau? Il répondra, sans difficulté, que cela plaît parce qu'il est beau. Je lui demanderai incontinent pourquoi cela est beau? Et s'il chancelle, j'ajouterai : si c'est parce que les parties du bâtiment se correspondent, et que leur convenance réduit tout à l'unité? Et lorsqu'il aura découvert et

(18) C'est de ce beau que Châteaubriand a dit que les poëtes anciens y arrivèrent en trouvant, par l'étude et la réflexion, des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature, et que les artistes appelèrent le *beau idéal*. (*Génie du christianisme*, deuxième partie, livre II, chap. 11.) Nous invoquerons plus *in extenso* le témoignage du grand écrivain, lorsque nous traiterons du beau, dans l'ordre surnaturel.

Cicéron s'exprime d'une manière remarquable sur le beau idéal dont il est ici question, dans son livre de l'*Orateur* : « Lorsque Phidias travaillait à une statue de Jupiter ou de Minerve, il ne s'attachait point à copier un modèle quelconque, pour le reproduire fidèlement, mais il contemplait un certain type plus excellent qui résidait en lui-même, en sorte qu'entièrement attentif à ce type intérieur, il dirigeait son art et sa main pour en reproduire la ressemblance. *Nec vero ille artifex* (*Phidias*) *cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem a quo similitudinem duceret : sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximiæ quædam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* (Cicero, *Orator*, § 3.)

(19) *Sed multis finis est humana delectatio, nec volunt tendere ad superiora, ut judicent cur ista visibilia placeant. Itaque si quæram ab artifice, uno arcu constructo, cur alterum parem contra in altera parte moliatur; respondet, credo : « Ut paria paribus ædificii membra respondeant. » Porro, si pergam quærere, id ipsum cur eligat? dicet hoc decere, hoc esse pulchrum, hoc delectare cernentes; nihil audebit amplius. Inclinatis enim recumbit oculis, et unde pendeat non intelligit.* (Lib. *De vera religione*, cap. 32.)

(20) *Et prius quæram utrum ideo pulchra sint, quia delectant; an ideo delectent, quia pulchra sunt. Quæram ergo deinceps quare sint pulchra; et si titubabitur subjiciam utrum ideo quia similes sibi partes sunt, et aliqua copulatione ad unam convenientiam rediguntur.*

Quod cum ita esse compererit, interrogabo utrum hanc ipsam unitatem, quam convincuntur appetere, summe impleant, an longe infra jaceant, et eam quodam modo mentiantur? Quod si ita est (nam ejus non admonitus videat, neque nullam speciem, neque ullum omnino esse corpus, quod non habeat unitatis qualecunque vestigium; neque quantumvis pulcherrimum corpus, cum intervallis locorum necessario aliud alibi habeat, posse assequi eam, quam sequitur, unitatem), quare, si hoc ita est, flagitabo ut respondeat; ubi videat ipse unitatem hanc, aut unde videat; quam si non videret, unde cognosceret et quid imitaretur corporum species, et quid implere non posset? (Lib. *De vera religione*, cap. 32.)

avoué qu'il en est ainsi, je le prierai de me dire si véritablement ces diverses parties réalisent l'unité qu'on leur attribue, ou si elles sont bien au-dessous et n'offrent qu'un simulacre de cette unité. En effet, qui ne voit, avec un peu d'attention, qu'il n'est aucune ombre, aucune apparence de corps, qui n'ait quelque trace d'unité; mais aussi qu'il n'y a point de corps, même parmi les plus beaux, qui puisse parvenir à cette unité complète, à cause des innombrables parties dont chacun se compose, et de la différence des temps et des lieux qui les distinguent? Or, s'il en est ainsi, j'insisterai pour qu'il me réponde où il voit cette unité, et d'où il la voit? Que s'il ne la voyait pas, d'où la connaîtrait-il, et que serait le type original qu'imiteraient ces formes corporelles ou qu'elles ne pourraient imiter (21)?

Ou ces difficultés demeureront à tout jamais insolubles, ou il faut en tirer, avec le saint docteur, la conséquence rigoureuse que ce sentiment intime de l'unité, dont l'application nous paraît impérieuse en même temps qu'elle nous charme dans la pratique des arts, nous révèle nécessairement la source d'où il émane, je veux dire l'unité, originale, souveraine, éternelle, de Dieu en qui sont renfermés tous les trésors de science et de beauté. Autrement, il faudrait admettre des effets (et quels effets!) sans cause, ce qui serait une absurdité.

Tel est le principe du beau idéal dans l'ordre naturel. Ce beau idéal naturel admis, on s'explique aisément pourquoi l'art est plus qu'une imitation servile de la nature; mais qu'il en est l'imitation embellie, perfectionnée, donnant plus qu'elle, et même s'élevant parfois à un genre de beauté, dont elle ne saurait fournir de modèle. Cela se conçoit quand on songe que l'homme trouve en lui-même un type du beau, supérieur aux motifs que lui en fournit la vie réelle. Sans doute, il est tristement déchu par le péché dont nous exposerons plus bas les lamentables suites par rapport à son intelligence; mais cette intelligence a conservé quelques restes de la science et de l'inspiration primitive que Dieu lui avait communiquée, en la créant de son souffle divin (22).

C'est un édifice, en ruines mais dont les frises et les colonnes à demi renversées attestent encore l'antique splendeur, et font paraître mesquines les constructions modernes qu'on y a juxtaposées après coup. Aussi, à mesure que l'on remonte de l'ère chrétienne au berceau du genre humain, on remarque une civilisation de plus en plus grandiose et développée. Les villes sont plus vastes, les temples, les palais sont plus magnifiques, les travaux d'art, plus gigantesques. Qu'il me suffise de citer ici l'enceinte prodigieuse de Thèbes, les jardins suspendus de Babylone, les immenses monuments souterrains de Karnak, les pyramides d'Egypte, et ces colossales statues équestres en granit provenant des fouilles de Ninive, qui nous ont révélé un type, jusque-là inconnu, de force, de grandeur et de majesté.

Comment l'artiste conçoit et réalise extérieurement le beau idéal. On prouve, par quelques comparaisons et par le témoignage de saint Augustin, sa supériorité sur le beau naturel.

Lors donc que l'artiste veut produire le beau par l'imitation de la nature, il ne se contente pas d'étudier avec soin, pour les exprimer fidèlement, les traits divers de l'objet qu'il a sous les yeux; mais, s'élevant par la pensée au-dessus de la réalité et faisant un retour profond sur lui-même, il se recueille dans le silence de la méditation pour consulter ce type idéal, invisible, du beau qui est en lui. Il dit, comme les trois personnes divines, avant de former son âme : « Faisons ceci à notre image (23) : » et

(21) C'est dans le même sens que Platon parle de ceux qui, en si grand nombre, avides d'entendre et de voir, se délectent dans la beauté des voix, des couleurs et des figures, et dont la pensée est incapable de voir et de comprendre la nature même du beau. *Illi, inquam, qui audiendi et spectandi cupidi sunt, pulchris vocibus, coloribus et figuris et omnibus, quæ ex talibus constant delectantur; ipsius autem pulchri naturam cogitatio eorum videre atque amplecti non potest.* (*Civitas*, lib. v.) Tandis que ceux qui s'élèvent jusqu'à l'essence du beau pour le considérer en lui-même, forment le petit nombre. *Qui vero ad ipsum pulchrum accedere et per se solum videre possunt nonne rari?* (*Id.*) C'est pourquoi, ajoutent-ils, ils rêvent plutôt qu'ils ne vivent, ceux qui croient à l'existence des belles choses, sans s'inquiéter du beau en lui-même, ou sans s'occuper de le suivre lorsqu'ils sont emmenés à le connaître : *Tum, qui res pulchras esse existimat ipsam vero pulchritudinem neque putat esse, neque, si quis ducat ad cognitionem ejus sequi potest, utrum per somnium an vere vivere sibi videtur?* Car, n'est-ce pas rêver que, soit dans le sommeil, soit étant éveillé, de regarder ce qui est semblable à une chose, comme cette chose elle-même? *Somniare nonne idem est, sive dormiens quis, sive vigilans quod alicui simile est, non simile, sed ipsum esse censet cui est simile?* (*Ibid.*)

Nous trouvons en nous, même après notre déchéance, le type de ce beau idéal, affaibli, il est vrai, mais supérieur néanmoins à tous ceux que nous fournit la vie réelle.

(22) Saint Augustin reconnaît formellement cette vérité, quand il dit : *Quid igitur restat, unde non possit anima recordari primam pulchritudinem quam reliquit, quando de ipsis suis vitiis potest?*

« Ainsi, poursuit-il, la sagesse de Dieu atteint fortement son but d'une extrémité à l'autre Ainsi, par elle, ce superbe architecte a contexturé ses œuvres de manière à ce qu'elles tendent à une fin unique de beauté. » *Ita, per hanc summus ille artifex opera sua in unum finem decoris ordinata contexuit.* « C'est ainsi que cette bonté divine qui ne porte envie à aucune beauté supérieure ou inférieure, puisqu'il n'en est aucune qui ne vienne nécessairement de lui, a disposé les choses de telle façon que personne ne soit tellement rejeté de la vérité, qu'il ne conserve encore quelque trace de la vérité. » *Ut nemo ab ipsa veritate dejiciatur, ejus non excipiatur ab aliqua effigie veritatis.* (Lib. *De vera religione*, cap. 39.)

(23) *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram.* (*Gen.* I, 26.)

bientôt une statue ravissante de grâce et de beauté sera le résultat de cet effort suprême de sa pensée et de sa volonté.

Et voilà pourquoi, il n'exista jamais de femme aussi belle que celle dont le pinceau d'Apelles dessina les formes harmonieuses et l'attitude pleine de grâce et de douceur; et voilà pourquoi la nature ne produisit jamais une tête aussi belle que celle de l'Appolon du Belvédère, ou aussi majestueuse que celle du Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias; et voilà pourquoi, en un mot, pour ne pas multiplier de telles comparaisons, le gazouillement des oiseaux n'approchera jamais des notes, aussi expressives que mélodieuses, d'une *prima dona* rendant les inspirations mélodiques d'un Mozart ou d'un Rossini. Je ne parle pas ici de la poésie, étrangère au plan de cet ouvrage, et qui, sous la plume d'un Homère, d'un Virgile, a créé des types de bravoure, de fidélité, de générosité et de grandeur d'âme dont on chercherait en vain les équivalents dans la vie réelle des hommes les plus célèbres de l'antiquité.

Tel est l'*idéal* du beau dans les arts; ils expriment donc, grâce à lui, mieux aussi que la nature elle-même ne saurait l'exprimer, la beauté physique et la beauté morale. S'il en était autrement, si les arts ne s'élevaient point, dans l'expression du beau au-dessus des conditions présentes de l'ordre naturel, ce serait dès lors chose parfaitement inutile d'imiter au prix de tant d'efforts et de labeur des types que nous avons journellement sous les yeux, et il faudrait dire *adieu* à la peinture, à la sculpture, à la musique et à la poésie.

« Reconnaissez donc, nous dit saint Augustin, la convenance suprême, divine, qui est en vous (24). N'allez pas la chercher dans les objets extérieurs, rentrez en vous-même, car c'est dans l'homme intérieur que réside la vérité, et si vous trouvez votre nature dégénérée exposée aux changements, élevez-vous au-dessus d'elle et au-dessus de vous-même. Mais rappelez-vous qu'en vous élevant ainsi, vous trouvez toujours, au-dessus de vous, votre âme raisonnante, émanation de la raison suprême de Dieu. Tendez donc finalement à ce Dieu, d'où procède la lumière elle-même de votre raison. » Et plus bas : « Confessez que vous n'êtes pas ce qu'est cette vérité divine elle-même, puisqu'elle ne se cherche pas elle-même, et que, pour vous, vous êtes arrivé jusqu'à elle, en la cherchant, non dans l'espace des lieux, mais par le désir de votre cœur, afin que l'homme intérieur fût uni et assorti à l'hôte divin qui habite avec lui, non par une volupté infime et charnelle, mais bien élevée au-dessus des sens et toute spirituelle (25). »

Il existe donc, dans l'ordre naturel, un beau absolu, indépendant des vicissitudes du temps, des caprices de l'opinion, des fantaisies de la mode, un beau qui consiste dans la vérité, dans l'unité, dans l'ordre, dans l'harmonie, c'est-à-dire dans les rapports des parties à un tout, et dans leurs convenances respectives; un beau qui réside primitivement et essentiellement en Dieu, source de toute beauté et de tout bien; un beau dont il a gravé l'empreinte dans notre âme, en la créant à son image, et dont les œuvres de l'homme ne sont que le reflet, de même que l'homme lui-même, avec toutes les autres merveilles de l'univers n'est que le reflet de la sagesse, de la puissance, de la bonté et des autres perfections de Dieu.

D'où vient chez les hommes la variété des dispositions, qui fait que les uns préfèrent un genre de beauté, les autres un autre?

De là cette connaissance et cet amour du beau qui s'épanouissent dans notre esprit et dans notre cœur avec la raison, comme le jour avec le soleil. « Mais, dit le brillant et ingénieux auteur de l'*Essai sur le beau*, la raison étant la même dans tous les hommes, d'où vient cette étonnante diversité dans les inclinations particulières qui nous portent rapidement les uns à un genre de beau, les autres à un autre?

« C'est là, répond le P. André (26), une question qui n'en serait point une, si nous n'avions des philosophes qui ont le talent d'obscurcir la raison par le raisonnement. » Ensuite, après avoir réfuté ceux qui prétendent que l'éducation est la seule cause qui nous détermine à préférer une espèce de beau particulière à une autre, il poursuit en ces termes :

« Pour en découvrir la vraie cause (de cette grande variété d'inclinations et de goûts relativement au beau), aurons-nous recours aux divers tempéraments des hommes?

Cette variété ne vient pas de la différente conformation des corps, qui influerait sur celle des âmes.

« Chercherons-nous la raison de la diffé-

(24) *Recognosce igitur quæ sit summa convenientia. Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas; etsi tuam naturam mutabilem inveneris, transcende et teipsum. Sed memento, cum te transcendis, rationantem animam te transcendere. Illuc ergo tende unde ipsum lumen rationis accenditur.* (Lib. *De vera religione*, cap. 39.)

(25) *Confitere te non esse quod ipsa est : siquidem se ipsa non quærit, tu autem ad ipsam quærendo venisti, non locorum spatio, sed mentis affectu, ut ipse interior homo cum suo inhabitatore, non infima et carnali, sed summa et spiritali voluptate conveniat.* (*Ibid.*)

(26) Yves Marie, dit le *P. André*, parce qu'il était jésuite, naquit en 1675 à Châteaulin en basse Bretagne. Il mourut en 1693, après avoir rempli pendant la plus grande partie de sa vie les fonctions de professeur de mathématiques au collége de Caen. Parmi ses *Œuvres philosophiques* qui ont été publiées par M. Cousin en 1843, on remarque son *Essai sur le beau*, qui, paru en 1741, a été souvent réimprimé. La dernière édition que nous suivons, est celle d'Avignon (1827.)

rence des âmes dans la différente conformation des corps qu'elles animent? Je ne dis pas dans leur conformation extérieure, l'erreur serait trop grossière; je dis dans leur conformation intérieure, dans la différente construction du cœur ou du cerveau, dans la finesse ou dans la grossièreté, dans la mollesse ou dans la dureté des fibres qui en composent le tissu, dans les diverses qualités du sang et des humeurs, dans l'abondance ou dans la disette des esprits; enfin, que sais-je? dans une certaine harmonie, dans une certaine sympathie, dans un certain unisson de nos organes avec certains objets, d'où il résulterait dans nos âmes diverses inclinations, divers penchants secrets pour un certain genre de beau plutôt que pour un autre?

« C'est une manière de philosopher assez à la mode. Nous savons que parmi ceux-là même qu'on nomme grands auteurs, il y a des esprits si enfoncés dans la matière, qu'ils y veulent trouver la raison de tout. Esclaves de leurs sens, ils n'ont pas la force de s'élever plus haut, et quand ils ont fait l'anatomie d'un corps, ils croient avoir fait l'analyse de leur âme. Nous leur rendrons plus de justice; nous ne prétendrons pas même que cette manière de philosopher sur la diversité de nos inclinations naturelles soit absolument fausse en tout; on peut lui accorder par exemple que le tempérament du corps diversifie nos goûts, par rapport aux biens du corps. Cela est dans l'ordre de la nature; mais ce n'est point là notre question.

« Il s'agit de trouver la cause de nos divers goûts spirituels, de cet amour de préférence que nous sentons quelquefois naître avec la raison pour un certain genre de science, pour un certain genre de vertu; en un mot pour ces genres de beau sublime, et pour ainsi dire escarpés, où l'on ne peut atteindre que par des travaux pénibles qui coûtent trop au corps pour les entreprendre sans y être déterminé par une force supérieure. A l'égard des biens sensibles, nous ne l'éprouvons que trop souvent: c'est le corps qui entraîne l'âme à leur poursuite; mais ici, au contraire, nous éprouvons que c'est l'âme qui entraîne le corps malgré lui dans les recherches dont il n'a que faire, et dont il sait bien la punir, quand elle s'y applique avec trop d'ardeur; contrariété de penchants qui nous démontre à toutes les heures du jour la grossière illusion de ces philosophes qui vont chercher dans le corps la cause de la différence des esprits.»

Sentiment de Platon sur cette question.

« Abandonné des philosophes modernes, consultons les anciens. Platon, le seul que je sache qui soit entré là-dessus dans quelque détail, a, sur la cause de l'amour du beau dans nos cœurs un système qui paraîtra, sans doute, bien paradoxal, et où je conviens même qu'il y a quelques erreurs; mais du moins donne-t-il une cause toute spirituelle à un effet tout spirituel.

Il suppose (27) que nos âmes, avant que d'être unies au corps, ont été admises par le Créateur à la contemplation du beau essentiel. C'est-à-dire que dans une autre vie toute spirituelle qui aurait précédé notre naissance, nos âmes ont vu en lui-même ce beau exemplaire et universel, qui contient, comme dans un tableau, tous les modèles des plus parfaits ouvrages de la nature, toutes les règles des sciences, toutes les lois de la vertu; que dans cette contemplation du beau universel, les unes ont été plus frappées d'une certaine espèce de beau; les autres d'une autre: celles-ci, par exemple, du beau de la philosophie ou de la géométrie; celles-là du beau politique ou économique: les unes du beau de l'esprit et de l'art; les autres, de celui du cœur et des vertus civiles; qu'ayant ainsi reçu de la cause universelle chacune son empreinte particulière, elles ont été envoyées dans des corps où elles la conservent toujours comme la marque de l'ouvrier, gravée sur son ouvrage; que l'esprit en a retenu l'idée; que le cœur en a conservé l'amour; l'un et l'autre, il est vrai, d'abord ensevelis dans les ténèbres de l'enfance, comme dans un profond sommeil; mais qu'aussitôt que la raison vient à dissiper ces ténèbres, l'âme se réveille de son assoupissement, qu'elle demande le beau à tous les objets qui se présentent à elle; d'où il arrive, continue Platon, que si la réflexion lui en trace dans l'esprit quelques idées, ou si le spectacle de la nature lui en offre quelques images frappantes, son cœur à l'instant vole au devant de lui avec rapidité, surtout au-devant de ce beau particulier qui l'avait autrefois le plus charmée dans le beau universel, et pour qui elle conserve toujours une prédilection déclarée par la réminiscence de son premier amour.

« A cette peinture, quoique plus séante à un poëte qu'à un philosophe, on ne laisse pas de reconnaître, comme l'ont observé les Pères de l'Eglise, que Platon avait lu les livres des Hébreux, surtout Moïse et Salomon; Moïse, puisqu'il admet un Dieu créateur, et Salomon, puisqu'il admet une sagesse, un Verbe, un beau éternel. »

Après avoir montré l'insuffisance des causes particulières, physiques ou morales auxquelles on voudrait attribuer le phénomène dont il s'agit, le P. André en découvre la source dans la cause universelle.

Cette différence de sympathie chez les hommes relativement aux divers genres de beautés, est un effet de la sagesse du divin Créateur qui a voulu répandre dans le monde moral la même variété que dans le monde physique.

« C'est, dit-il, l'auteur de la nature qui,

(27) PLAT., *in Phædr. et alias passim.*

en formant nos corps, y a répandu cette variété infinie de traits différents, qui fait une des plus grandes beautés du monde sensible. Il fallait nous donner un moyen facile de nous distinguer les uns des autres. Ne peut-on pas dire par la même raison, que Dieu, en créant nos âmes, y a voulu mettre une semblable diversité pour varier les agréments du monde intelligible, qui était certainement un principal dessein dans la construction de l'univers?

« Je considère le Créateur dans la formation du monde spirituel, comme le distributeur des génies, des talents, des vertus, imprimant d'abord dans toutes les âmes qui sortent de ses mains l'amour du beau en général, pour les réunir toutes par la même inclination, et inspirant à chacune d'elles, en particulier, un amour de prédilection pour un certain genre de beau, pour les distinguer les uns des autres; à celles-ci, l'amour dominant de la vérité, qui fait les grands philosophes et les grands géomètres; à celles-là l'amour de l'ordre, qui fait les grands rois, les bons magistrats, les citoyens fidèles; aux unes, l'amour des arts utiles, qui forme les artistes industrieux, les grands architectes, les sages capitaines, les habiles navigateurs; aux autres l'amour des arts qui servent aux agréments de la vie; la peinture, la musique, la poésie même, dont il semble que l'unique but soit de plaire, mais que les bons esprits savent toujours rapporter à l'utilité publique selon l'intention du Créateur: c'est-à-dire, en un mot, que, de même qu'il y a un certain tempérament du corps qui, selon les lois de la nature, diversifie nos goûts par rapport aux biens du corps, il y a aussi un certain tempérament de l'âme, qui selon les vues de la Providence, diversifie nos goûts par rapport aux biens de l'esprit.

« Au reste, ce n'est point là un paradoxe que j'avance. Rien de plus conforme aux idées les plus communes, et même si communes que l'on en a fait un proverbe: Heureuses, dit-on, les âmes bien nées: *Gaudeant bene nati*. Salomon se félicitait d'avoir été bien partagé dans la distribution des âmes: *Puer autem eram ingeniosus et sortitus sum animam bonam.* (*Sap.* VIII, 19.) C'est encore le seul de la maxime universellement reçue que, pour bien réussir dans une science, dans un art, dans un état ou dans un emploi, il faut y avoir été formé par les mains de la nature.

Ainsi, à la vue de ces divers goûts spirituels qui caractérisent les hommes par rapport au beau, n'en cherchons point d'autre cause; disons sans crainte avec le Sage, à la gloire du Créateur: C'est le père de la beauté qui, selon les divers desseins de sa providence, a établi cette admirable diversité dans les esprits comme dans les corps: *Speciei generator hæc omnia constituit* (*Sap.* XIII, 14) (28). »

Je ne crois pouvoir mieux terminer cette dissertation sur le beau idéal absolu, que par quelques citations d'un critique célèbre qui en posséda le sentiment à un haut degré, je veux parler de Winkelmann (29). C'est dans son écrit, intitulé: *Du sentiment du beau dans les ouvrages de l'art*, que nous trouvons des passages remarquables dont la reproduction ne pourra que confirmer, en les éclaircissant, les principes que nous venons d'exposer. Sans doute, le célèbre critique, de même que la plupart des philosophes de ces derniers temps, ne compte pour rien, dans ses appréciations, un Dieu créateur et la révélation primitive qu'il a faite à l'homme, encore moins celle bien plus ample et plus directe qui a eu lieu dans la suite des temps par son propre Fils. Tout en déplorant cette espèce de respect humain, qui, depuis un siècle surtout, frappe de mutisme à l'endroit de Dieu et de sa révélation, des auteurs d'ailleurs recommandables sous tant de rapports, je dois avouer que celui dont il s'agit maintenant, reconnaît au fond l'un et l'autre, quoiqu'il ne les nomme point. Nos lecteurs en jugeront. »

Après avoir remarqué préalablement que c'est le beau rendu sensible qui constitue la beauté, objet le plus sublime de l'art, et que le beau étend son empire sur tout ce qui peut être pensé, conçu et exécuté, il s'exprime ainsi sur l'aptitude de le connaître.

Nous possédons tous le sentiment du beau; mais ce sentiment est bien affaibli chez la plupart des hommes.

« Il en est de cette aptitude de discerner le beau, comme du sens commun, que chacun croit avoir en partage, et qui néanmoins est plus rare que l'esprit même. Parce qu'on a des yeux comme tout le monde, on se flatte d'avoir la vue aussi bonne que son voisin; et, de même qu'il n'y a point de femme qui s'imagine être laide, il n'y a personne qui se croie privé du sentiment du beau. Rien ne blesse davantage l'amour-

(28) *Essai sur le beau*. Huitième discours, p. 271-280.

(29) Jean Joachim, célèbre antiquaire, né en 1717 à Heindall (Brandebourg). Entraîné par un goût décidé pour les arts, il se rendit à Rome, après avoir abjuré le luthéranisme (1756), et fut nommé, en 1758, par le cardinal Albani, devenu son protecteur et son ami, bibliothécaire et inspecteur de la riche collection d'antiques. Plus tard, en 1763, il devint président des antiquités de Rome et bibliothécaire du Vatican, A son retour d'un voyage en Allemagne, il mourut à Trieste, assassiné par un misérable qui avait gagné sa confiance en simulant un grand amour pour les arts. Winkelmann a beaucoup écrit sur l'histoire et l'esthétique de l'art. Ses deux principaux ouvrages sont: *Histoire de l'art chez les anciens* (en allemand. Dresde, 1764, 2 vol. in-4°, traduits plusieurs fois en français), et *Monumenti antichi inediti*. Rome, 1767, 2 vol. in-folio, trad. en franç. par Fantin-Desodoard, Paris, 1819, et réédité à Rome avec de nombreuses et belles gravures, en 1821, par Torchi di Carlo Mordacchini.

propre que de se voir soupçonné dépourvu de bon goût, ou, ce qui revient au même, incapable de connaître le beau dans les ouvrages de l'art. On veut bien quelquefois, à la vérité, convenir du défaut d'expérience dans cette connaissance, mais ce n'est qu'avec douleur que nous avouons notre incapacité à cet égard. Il en est de cette perception du beau comme du génie poétique : l'un et l'autre sont des dons du ciel qui demandent d'être cultivés, et qui, sans l'instruction et l'exercice, seraient perdus pour nous.

« Quoique le ciel accorde à tous les êtres raisonnables le sentiment du beau, ils ne le possèdent pas cependant tous au même degré. La plupart des hommes ressemblent à ces brins de paille qui tous, sans distinction, sont attirés par la force occulte de l'ambre, mais qui en retombent bientôt : voilà pourquoi leur sentiment du beau est d'une durée aussi faible que celle du son qu'on tire de la corde d'un instrument. Le beau et le médiocre leur font une impression également agréable, de même que l'homme de génie est confondu avec celui qui n'a aucun mérite, par ceux qui poussent la politesse jusqu'à l'excès. Chez quelques-uns le sentiment du beau est si sourd, que rien ne peut l'affecter; tel était, par exemple, celui du jeune anglais d'une illustre naissance, qui ne donna seulement pas le moindre signe de vie, pendant que je l'entretenais, en voiture, des beautés sublimes de l'Apollon du Belvédère, et des autres statues de la première classe.... »

Influence de l'éducation et du séjour des grandes villes sur son développement.

« Une éducation honnête et bien raisonnée fait naître et donne un essor prématuré au sentiment du beau ; quoique une mauvaise éducation, en le retardant, ne puisse pas néanmoins l'étouffer tout à fait, ainsi que j'en suis convaincu par ma propre expérience. Cependant les grandes villes sont un séjour bien plus favorable que la province au prompt développement de cette perception; et l'étude y contribue réellement moins que la société et la conversation des personnes instruites; car, le grand savoir, disent les Grecs, ne sert de rien à la justesse de l'esprit; et l'on voit que ceux qui se sont distingués par leur profonde connaissance dans l'antiquité, n'ont possédé aucune autre espèce de talent....

Une âme tendre et des organes flexibles sont les indices assurés de cette heureuse disposition.

« Dans l'adolescence, le sentiment du beau se trouve, ainsi que toutes nos autres idées, obscurci et émoussé par le choc de différentes passions, et ne se fait sentir que comme une titillation dans le sang, dont on ne peut ni définir la cause, ni assigner le siége. On doit s'attendre à trouver cette qualité plutôt chez les jeunes gens bien faits que chez d'autres, parce que nos idées sont en général analogues à notre conformation; mais il faut cependant moins chercher cette analogie dans les formes, que dans l'essence et dans le caractère de l'homme : une âme tendre et des organes flexibles sont des signes heureux de ce don. On s'en aperçoit plus facilement encore, quand, à la lecture d'un livre, notre âme se trouve doucement émue par des passages sur lesquels l'esprit ardent et impétueux glisse rapidement, ainsi que cela arrive, par exemple, en lisant la comparaison que Glaucus fait à Diomède, de la vie humaine avec les feuilles que le vent enlève et disperse au loin, et qui se renouvellent quand toute la nature est ranimée par le printemps (30).

Elle est plus sensible encore dans les enfants qui, élevés loin des arts, montrent néanmoins pour eux une aptitude qui semble leur être innée.

« Il est aussi inutile de faire connaître le beau à celui qui n'est pas doué de ce sentiment, qu'il le serait d'enseigner la musique à celui dont l'oreille n'est pas musicale. Une preuve plus sensible encore de ce don, c'est lorsqu'on voit des enfants qui, élevés loin des arts, montrent néanmoins une aptitude et un penchant naturels pour le dessin, qui semblent leur être innés, comme l'est dans certaines personnes le goût pour la poésie et pour la musique. Comme d'ailleurs les belles formes du corps humain entrent dans la connaissance du beau en général, j'ai remarqué que ceux dont l'attention ne se fixe que sur les beautés dont la femme est susceptible, et qui ne sont que faiblement touchés de celles de notre sexe, ne possèdent point le sentiment du beau au degré nécessaire pour constituer un vrai connaisseur. Ils seront même incapables de juger des ouvrages des Grecs, dont les plus grandes beautés se trouvent principalement dans les statues d'hommes.

Un plus haut degré de sensibilité et de perception est nécessaire pour juger des beautés de l'art que de celles de la nature. Cette sensibilité doit être exercée de bonne heure et tournée vers des objets réellement beaux.

« Il faut cependant plus de sensibilité et de perception pour juger des beautés de l'art que de celles de la nature; parce que dans l'art, cette sensibilité est le résultat de la seule imagination, sans être excitée, comme au théâtre, par le geste, par la voix et par les larmes. Et comme cette sensibilité est bien plus vive, bien plus agissante dans la jeunesse que dans l'âge mûr, elle doit être exercée de bonne heure et tournée vers des objets réellement beaux, avant que l'âge vienne à émousser le sentiment; car alors, il faut l'avouer, nous ne sommes plus en état de connaître et de distinguer le beau (31).

Il serait néanmoins injuste de conclure

(30) *Iliade*, livre VI.

(31) De ce que bien des personnes admirent ce

de ce que nous venons de dire, que toutes les personnes qui admirent ce qui est mauvais, ne soient pas douées de ce sentiment du beau. Car, de même que les enfants qui s'accoutument à regarder les objets de fort près apprennent à loucher, de même cette perception du beau peut se perdre, et même devenir vicieuse, et lorsque les objets qu'on présente à nos yeux, pendant les premières années que nous commençons à réfléchir, sont mauvais ou médiocres.....

« On peut comparer le juste sentiment du beau à un plâtre bien coulant qu'on verserait sur la tête de l'Apollon, et qui en couvrirait toutes les parties par un contact exact. Ce n'est point ce que la passion, l'amitié ou la complaisance nous engagent à admirer, qui peut être l'objet de cette perception, laquelle doit être dépourvue de toutes vues personnelles ou relatives, afin qu'on n'admire que ce qui est réellement beau par lui-même. Vous me direz, sans doute, mon ami, que je me livre ici à des idées platoniciennes, et que de la manière dont je prends la chose, peu de personnes se trouveraient douées de l'aptitude dont il est question. Mais vous n'ignorez pas que dans l'instruction particulière comme dans la législation civile, il faut monter l'instrument au plus haut ton, parce que les cordes ne sont que trop sujettes à se relâcher d'elles-mêmes. Je vous parle ici de ce qui devrait être et non de ce qui est, et mon raisonnement même doit être regardé comme une preuve de la vérité de ce que j'avance. (*Du sentiment du beau dans les ouvrages de l'art, et sur les moyens de l'acquérir*. Paris, 1786, p. 243-246.)

Après Winckelmann, plusieurs écrivains français et étrangers ont traité, soit *ex professo*, soit incidemment, de la théorie du beau dans les arts. Nous donnons la nomenclature de leurs ouvrages à la fin de cette première dissertation. Je la termine par l'analyse du septième chapitre du volume intitulé : *Du beau, du vrai et du bien*, publié tout récemment par M. Victor Cousin (32). Nous remarquons dans cette septième leçon, qui a pour titre : *Du beau dans les objets*, la réfutation de diverses théories sur la nature du beau, en même temps que nous y retrouvons, avec des développements nouveaux, les principales idées de Platon, du P. André et du célèbre Winckelmann.

Théorie de M. Cousin sur le beau. — Il ne consiste pas plus dans ce qui est utile que dans ce qui est agréable.

Après avoir réfuté l'opinion que le beau est ce qui plaît aux sens, ce qui leur procure une impression agréable, M. Cousin prouve que celle qui met l'utile à la place de l'agréable n'est pas mieux fondée. « En effet, ce qui est utile n'est pas toujours beau, ce qui est beau n'est pas toujours utile, et ce qui est à la fois utile et beau est beau par un autre endroit que par son utilité. Un levier, une poutre sont assurément très-utiles ; cependant on ne peut pas dire que cela soit beau. Un vase antique admirablement travaillé est beau, mais on ne se demande point, en l'admirant, à quoi il servira. Enfin la symétrie et l'ordre sont des choses belles et en même temps utiles sous plusieurs rapports ; néanmoins ces deux choses ne sont point belles parce qu'elles sont utiles, ni utiles parce qu'elles sont belles. L'utile est donc entièrement différent du beau, au lieu d'en être le fondement. »

Il ne consiste pas non plus dans la convenance des moyens relativement à leur fin, bien qu'il soit vrai de dire qu'un objet n'est pas beau s'il ne possède cette convenance. Exemple.

« Est-il vrai, comme l'enseigne Platon dans son *Hippias*, que la beauté consiste dans la parfaite convenance des moyens relativement à leur fin ? Cette théorie, en mettant de côté l'agréable et l'utile pour ne considérer que ce qui est comme il faut, nous rapproche de l'idée du beau, mais n'atteint pas encore cependant le vrai caractère de la beauté. Il y a, en effet, des objets très-bien disposés pour leur fin et que nous n'appelons pas beaux. Un siége sans ornement et sans élégance, mais solide et bien en rapport, dans toutes ses parties, avec la fin à laquelle il est destiné, n'est point beau pour cela. Toutefois il y a ici cette différence entre la convenance et l'utilité, qu'un objet, pour être beau, n'a pas besoin d'être utile, mais qu'il n'est pas beau s'il ne possède de la convenance, s'il y a en lui désaccord entre la fin et les moyens. »

Il n'existe pas davantage dans la proportion, qui est une des conditions de la beauté, mais qui n'en est qu'une. Exemple.

« Le beau n'existe pas davantage dans la proportion, qui est une des conditions de la beauté, mais qui n'en est qu'une. Sans doute, un objet mal proportionné ne peut être beau ; mais ce n'est pas la proportion qui domine dans un arbre élancé, aux branches flexibles et gracieuses, au feuillage riche et nuancé, dans la beauté terrible d'un orage, d'une grande image, d'un vers isolé ou d'une ode sublime. Ce qui nous fait admirer toutes ces choses n'est pas la même qualité qui nous fait admirer une figure géométrique, c'est-à-dire l'exacte correspondance des parties. »

Il en est de même de l'ordre, qui est quelque chose de moins rigoureux que la proportion, et qui aboutit comme elle, comme l'harmonie à l'unité.

« Ce que nous disons de la proportion, on

qui est mauvais, on ne doit pas en conclure qu'elles sont toutes privées du sentiment du beau, puisque ce sentiment peut se perdre et même se vicier, de même que celui de la vue, par suite d'une longue habitude de mal voir ou de ne voir que des objets disgracieux.

(32) Paris, chez Didier, 2e édition, 1854.

le peut dire de l'ordre, qui est quelque chose de moins mathématique que la proportion, mais qui n'explique pas mieux ce qu'il y a de libre, de varié, d'abandonné dans certaines beautés. Toutes ces théories qui ramènent la beauté à l'ordre, à l'harmonie, à la proportion, ne sont, au fond, qu'une seule et même théorie qui voit avant tout dans le beau l'unité; et assurément l'unité est belle, elle est une partie considérable de la beauté, mais elle n'est pas la beauté tout entière (33).

L'unité et la variété s'appliquent a tous les ordres de beauté.

« La plus vraisemblable théorie du beau est encore celle qui le compose de deux éléments contraires et également nécessaires: l'unité et la variété. Voyez une belle fleur. Sans doute, l'unité, l'ordre, la proportion, la symétrie même y sont; car sans ces qualités, la raison en serait absente, et toutes choses sont faites avec une merveilleuse raison. Mais en même temps, que de diversité! Combien de nuances dans la couleur! quelles richesses dans les moindres détails! Même en mathématique, ce qui est beau, ce n'est pas un principe abstrait, c'est un principe traînant avec soi toute une longue chaîne de conséquences. Il n'y a pas de beauté sans la vie; et la vie, c'est le mouvement, c'est la diversité. L'unité et la variété s'appliquent à tous les ordres de beauté. »

Trois ordres de beauté : la beauté physique, la beauté intellectuelle, la beauté morale.

L'auteur fait ensuite l'énumération rapide de la beauté physique qui dérive des couleurs, des sons, des figures, des mouvements; de la beauté intellectuelle, plus sévère, mais non moins réelle, qui découle des lois universelles, qui régissent les corps, de celles qui gouvernent l'intelligence, des grands principes qui contiennent et engendrent de longues déductions, du génie qui crée dans l'artiste, le poëte ou le philosophe; enfin, de la beauté morale qui naît de la liberté, de la vertu, du dévouement et qui surpasse encore les deux autres beautés.

Ces trois ordres de beauté se résolvent dans une seule et même beauté, la beauté morale et toute beauté spirituelle. On le prouve par l'examen d'un chef-d'œuvre de sculpture, par l'étude de l'homme réel et vivant, des autres êtres animés et de la nature tout entière.

« Il s'agit, maintenant, de rechercher l'unité de ces trois sortes de beauté. Or, nous pensons qu'elles se résolvent dans une seule et même beauté, la beauté morale, entendant par là, avec la beauté morale proprement dite, toute beauté spirituelle. Mettons cette opinion à l'épreuve des faits.

« Placez-vous devant cette statue d'Apollon, qu'on appelle l'Apollon du Belvédère, et observez attentivement ce qui vous frappe dans ce chef-d'œuvre. Winkelmann, qui n'était pas un métaphysicien, mais un savant antiquaire, un homme de goût sans système, Winkelmann a fait une analyse célèbre de l'Apollon. Il est curieux de l'étudier. Ce que Winkelmann relève avant tout, c'est le caractère de divinité, empreint dans la jeunesse immortelle, répandue sur ce beau corps, dans la taille, un peu au-dessus de la taille humaine, dans l'attitude majestueuse, dans le mouvement impérieux, dans l'ensemble et dans tous les détails de la personne. Ce front est bien celui d'un dieu: une paix inaltérable y habite. Plus bas l'humanité reparaît un peu et il le faut bien, pour intéresser l'humanité aux œuvres de l'art. Dans ce regard satisfait, dans le gonflement des narines, dans l'élévation de la lèvre inférieure, on sent à la fois une colère mêlée de dédain, l'orgueil de la victoire et le peu de fatigue qu'elle a coûté. Pesez bien chaque mot de Winkelmann: vous y trouverez une impression morale. Le ton du savant antiquaire s'élève peu à peu jusqu'à l'enthousiasme, et son analyse devient un hymne à la beauté spirituelle.

« Au lieu d'une statue, observez l'homme réel et vivant. Regardez cet homme qui, sollicité par les motifs les plus puissants, de sacrifier son devoir à sa fortune, triomphe de l'intérêt après une lutte héroïque, et sacrifie la fortune à la vertu. Regardez-le au moment où il vient de prendre cette résolution magnanime; sa figure vous paraîtra belle; c'est qu'elle exprime la beauté de son âme. Peut-être en toute autre circonstance la figure de cet homme est-elle commune, triviale même; ici, illuminée par l'âme qu'elle manifeste, elle s'est ennoblie, elle a pris un caractère imposant de beauté.

« Considérez la figure de l'homme en repos: elle est plus belle que celle de l'animal, et la figure de l'animal est plus belle que celle de la forme de tout objet inanimé. C'est que la figure humaine, même en l'absence de la beauté et du génie, réfléchit toujours une nature intelligente et morale; c'est que la figure de l'animal réfléchit au moins le sentiment, et déjà quelque chose de l'âme, sinon l'âme tout entière. Si de l'homme et de l'animal on descend à la nature purement physique, on y trouvera encore de la beauté, tant qu'on y trouvera quelque ombre d'intelligence; je ne sais quoi, qui du moins éveille en nous quelque pensée, quelque sentiment. Arrive-t-on à quelque morceau de matière qui n'exprime rien, qui ne signifie rien, l'idée du beau ne s'y applique plus.

(33) Sans doute, et je ne sache pas que l'on prétende que l'unité est la beauté elle-même. Mais que l'unité soit avec la variété qu'elle engendre nécessairement, la condition fondamentale de toute beauté, c'est ce que je crois avoir suffisamment établi plus haut, et ce que M. Cousin lui-même va reconnaître bientôt.

« Mais tout ce qui existe est animé? La matière est mue et pénétrée par des forces qui ne sont pas matérielles, et elle suit des lois qui attestent une intelligence partout présente. L'analyse chimique la plus subtile ne parvient point à une nature molle et inerte, mais à une nature organisée à sa manière, et qui n'est dépourvue ni de forces ni de lois. Dans les profondeurs de l'abîme comme dans les hauteurs des cieux, dans un grain de sable comme dans une montagne gigantesque, un esprit immortel rayonne à travers les enveloppes les plus grossières. Contemplons la nature avec les yeux de l'âme, aussi bien qu'avec les yeux du corps : partout une expression morale nous frappera, et la forme nous saisira comme un symbole de la pensée. Nous avons dit que chez l'homme et chez l'animal même la figure est belle par l'expression. Mais quand vous êtes sur les hauteurs des Alpes ou en face de l'immense Océan, quand vous assistez au lever ou au coucher du soleil, à la naissance de la lumière ou à celle de la nuit, ces imposants tableaux ne produisent-ils pas sur vous un effet moral? Tous ces grands spectacles apparaissent-ils seulement pour apparaître? Ne les regardons-nous pas comme des manifestations d'une puissance, d'une intelligence et d'une sagesse admirables; et, pour ainsi parler, la face de la nature n'est-elle pas expressive comme celle de l'homme? La forme ne peut être une forme toute seule, elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une beauté intérieure, qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau. »

Ensuite, parlant du beau idéal, il ajoute : « La nature ou l'expérience nous fournit l'occasion de le concevoir; mais il en est essentiellement distinct. Pour qui l'a une fois conçu, toutes les figures naturelles, si belles qu'elles puissent être, ne sont que des simulacres d'une beauté supérieure qu'ils ne réalisent point. Donnez-moi une belle action, j'en imaginerai encore une plus belle. L'Apollon, lui-même, admet plus d'une critique. L'idéal recule sans cesse, à mesure qu'on en approche davantage. Son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu, ou, pour mieux parler, le vrai et absolu idéal n'est autre chose que Dieu même.

« Dieu, étant le principe de toutes choses doit être à ce titre celui de la beauté parfaite et, par conséquent de toutes les beautés naturelles qui l'expriment plus ou moins imparfaitement; il est le principe de la beauté, et comme auteur du monde physique et comme père du monde intellectuel et du monde moral. Ne faut-il pas être esclave des sens et des apparences pour s'arrêter aux mouvements, aux formes, aux sons, aux couleurs, dont les combinaisons harmonieuses produisent la beauté de ce monde visible, et ne pas concevoir derrière cette scène magnifique et si bien réglée, l'ordonnateur, le géomètre, l'artiste suprême?

« La beauté physique sert d'enveloppe à la beauté intellectuelle et à la beauté morale. La beauté intellectuelle, cette splendeur du vrai, quel en peut être le principe, sinon le principe de toute vérité? La beauté morale comprend deux éléments distincts : la justice et la charité.

« Ainsi Dieu est le principe des trois ordres de beauté, que nous avons distingués, la beauté physique, la beauté intellectuelle, la beauté morale. »

Ensuite, après avoir fait remarquer comment la variété et le contraste des perfections de Dieu nous ramène à l'unité de son être nécessaire et infini, et comment par l'être que nous possédons nous avons quelque idée de l'être infini de Dieu, et comment par le néant qui est en nous, nous nous perdons dans l'être de Dieu, toujours forcés de recourir à lui pour expliquer quelque chose, et toujours rejetés en nous-mêmes sous le poids de son infinitude, l'auteur poursuit et conclut ce remarquable chapitre en ces termes :

« Ainsi l'être absolu, qui est tout ensemble l'absolue unité et l'infinie variété, Dieu est nécessairement la dernière raison, le dernier fondement, l'accompli idéal de toute beauté. C'est là cette beauté merveilleuse que Diotime avait entrevue et qu'elle peint ainsi à Socrate dans le *Banquet* :

« Beauté éternelle, non engendrée et non « périssable, exempte de décadence comme « d'accroissement, qui n'est point belle dans « telle partie et laide dans telle autre ; belle « seulement en tel temps, en tel lieu, dans tel « rapport; belle pour ceux-ci, laide pour « ceux-là; beauté qui n'a point de forme sen- « sible, un visage, des mains, rien de corpo- « rel, qui n'est pas non plus telle pensée ou « telle science particulière, qui ne réside « dans aucun être différent d'avec lui-même, « comme un animal sous la terre, ou le ciel « ou toute autre chose ; qui est absolument « identique et invariable par elle-même, de « laquelle toutes les autres beautés partici- « pent, de manière cependant que leur nais- « sance ou leur destruction ne lui apporte ni « diminution, ni accroissement, ni le moindre « changement!... Pour arriver à cette beauté « parfaite, il faut commencer par les beautés « d'ici-bas, et, les yeux attachés sur la beauté « suprême, s'y élever sans cesse, en passant « pour ainsi dire par tous les degrés de l'é- « chelle, d'un seul beau corps à deux, de « deux à tous les autres, des beaux corps aux « beaux sentiments, des beaux sentiments aux « belles connaissances, jusqu'à ce que de « connaissances en connaissances on arrive à « la connaissance par excellence, qui n'a d'au- « tre objet que le beau lui-même, et qu'on « finisse par le connaître tel qu'il est.

« O mon cher Socrate, continua l'étrangère « de Mantinée, ce qui peut donner du prix « à cette vie, c'est le spectacle de la beauté « éternelle.... quelle ne serait pas la destinée « d'un mortel à qui il serait donné de contem-

« pler le beau sans mélange, dans sa pureté « et sa simplicité, non plus revêtu de chairs « et de couleurs humaines, et de tous ces « vains agréments condamnés à périr, à qui il « serait donné de voir face à face, sous sa « forme unique, la beauté divine! »

Tels sont les principes constitutifs du beau idéal absolu, principes de tous les temps, de tous les lieux, que l'homme n'a point imaginés, mais qu'il a trouvés, gravés par une main divine, dans son esprit et dans son cœur. Bien que la révélation évangélique, source elle-même d'un autre genre de beauté plus intime, plus élevée, que nous étudierons bientôt, nous en ait rendu la compréhension plus facile, en les éclairant d'un nouveau jour, au fond ils sont toujours restés les mêmes. On a pu le voir par les nombreuses citations que nous avons faites des ouvrages des principaux esthéticiens, depuis Platon jusqu'à Winkelmann. Transmis à l'homme directement par le Créateur, ces principes immuables ont constamment résisté à l'influence pernicieuse des erreurs et des préjugés, et au moment où ils paraissaient devoir faire naufrage avec le genre humain tout entier, ils ont été sauvés avec lui par cette *lumière divine faite chair, que que nous avons vue descendre des cieux sur la terre, pleine de grâce et de vérité.* (*Joan.* I, 9.)

Ce serait maintenant le lieu d'appliquer ces principes que nous venons d'exposer à chacune des quatre grandes branches de l'art en particulier, je veux dire la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture. Mais nous en ferons l'application avec autant d'à-propos et plus de détails que nous ne pourrions le faire ici, à chacun de ces mots et à leurs relatifs, dans le corps du Dictionnaire dont cette dissertation n'est pour ainsi dire que la préface. Nous allons nous livrer à une deuxième, qui s'y rattache nécessairement, sur les principes du beau dans l'ordre surnaturel et divin, objet spécial de cette publication. Mais avant de l'entreprendre, je crois devoir donner la nomenclature par ordre alphabétique d'auteurs des principaux ouvrages tant anciens que modernes, qui, en dehors de ceux déjà cités dans cette première dissertation, ont trait à la philosophie de l'art ou aux principes du beau dans l'ordre naturel.

Aristote, disciple de Platon. *La poétique.*

Arnaud. *Réflexions sur les sources et les rapports des beaux-arts et des belles-lettres*, in-8°. Extrait du tome Ier des *Variétés littéraires.* Paris, 1804.

Barthélemy (l'abbé J.-J.). *Voyage du jeune Anacharsis.* Paris, 1788, souvent réimprimé.

Barthez. *Théorie du beau dans la nature et les arts.* Paris, 1807, in-8°.

Bertrand. *Du goût et de la beauté, considérés dans les productions de la nature et des arts.* Caen, 1829, in-8°.

Brovelli (Salvator). *Sistema filosofico delle belle arti.* Milano, 1816, gr. in-8°.

Burker (Edmond). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. de l'anglais sur la septième édition. Paris, Pichon, 1803, in-8°.

Cicognara (Léop.). *Del bello ragionamenti.* Florence, 1818, in-4°.

Crousaz (De). *Traité du beau.* Amsterdam, 1724, 2 vol. in-12.

Dandrée (Eugène). *Lettre à Jules de Lancival.* Paris, 1807, in-8°.

Delestre (J.-B.). *Etude des passions appliquées aux beaux-arts.* Paris, 1833, in-8°.

Desmarais (C.). *Du beau idéal.* Paris, 1821, in-8°.

Droz (Joseph). *Etudes sur le beau dans les arts.* Paris, 1815.

Goethe. *Mémoires.* (Deuxième partie, liv. IX.) Traduction de H. Blaze. Paris, 1829, et dans ses œuvres, *passim.*

Guizot. *Etudes sur les beaux-arts en général.* Paris, 1853.

Hogarth. *Analyse de la beauté.* Londres, 1753. Traduit par Jansen. Paris, 1805, 2 vol. in-8°.

Kant. *Considérations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit par Hercule Peyer-Imhoff. Paris, 1796, in-8°.

Kératry. *Du beau dans les arts d'imitation.* Paris, 1822, 2 vol. in-12.

Le Batteux. *Les beaux-arts réduits à un même principe.* Paris, 1746, in-12.

Lessing. *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit par Charles Vanderbourg. Paris, 1802, in-8°.

Malaspina. *Delle leggi del bello applicate alla pittura ed architettura saggio.* Paris, 1791. Milano, 1828, in-8°.

Marcenay (De). *Essai sur la beauté.* Paris, 1770, in-8°.

Martignoni (Ignazio). *Del gusto in ogni maniera d'amene lettera ed arti.* Como, 1793.

Mossias. *Théorie du beau et du sublime.* Paris, Didot, 1824, in-8°.

Mazure. *Philosophie des arts du dessin.* Paris, 1838, in-8°.

Millin. *Dictionnaire des beaux-arts.* Paris, 1838.

Montabert. *Traité complet de la peinture.* Tome IV, chap. 124; *De la théorie du beau.* Paris, Bossany, 1829.

Quatremère de Quincy. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts.* Paris, 1823, grand in-8°.

Quintilien. *De institutione oratoria*, etc.

Reynold (Josué). Plusieurs *Discours sur la peinture*, traduits par Jansen, 1788 et 1806; *Essai sur le pittoresque, dans ses rapports avec le beau et le sublime.* Londres, 1801.

Schlégel (A.-G.). *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts.* Paris, 1830, in-8°

Stael (Madame de). *De l'Allemagne.* Paris, 1804.

Touffer. *Essai sur le beau dans les arts.* Paris, Dubochet, 1848, 2 vol. in-12.

Vitet (Ludovic). *Études sur les beaux-arts.* Paris, 1846, 2 vol. in-12.

DEUXIÈME DISSERTATION

SUR LE BEAU INDÉAL SURNATUREL OU DIVIN.

—

De l'art chrétien.

L'homme de science et de foi, qui étudie, en véritable philosophe, les annales du christianisme, se sent écrasé sous le poids de ses œuvres aussi multiples que gigantesques. Pour ne parler ici que de celles qui se rattachent aux arts dits libéraux, l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, objet actuel de nos études, elles offrent à l'observateur attentif des sujets inépuisables de réflexions, et par-dessus tout, ce type de beau idéal surnaturel ou divin que le christianisme seul pouvait nous révéler. Tout le monde connaît cette heureuse pensée de M. de Bonald : « La littérature est l'expression de la société. » Ce que cet illustre philosophe a dit de la littérature, nous pouvons, avec non moins de justesse, l'appliquer aux beaux arts, et dans notre société chrétienne, à l'art trop tardivement appelé chrétien. Nommer cet art, n'est-ce pas présenter à l'esprit l'idée d'une poétique puisée dans les inspirations des livres saints, dans les enseignements et la vie de Jésus-Christ, des apôtres et des martyrs, et dans les naïves et attachantes légendes des siècles de foi? N'est-ce pas rappeler un ordre d'idées et de sentiments les plus purs, les plus élevés, les plus dégagés du sensualisme de l'antiquité? Le mot est nouveau, mais la chose est aussi ancienne que le christianisme. L'art chrétien a commencé avec les peintures et les sculptures des catacombes, avec les hymnes chantées par Jésus-Christ et ses disciples, et répétées ensuite dans toutes les assemblées, *in ecclesiis*, présidées par Pierre, Paul, et leurs successeurs. L'art chrétien remonte donc à Jésus-Christ. Nommer l'art païen, au contraire, est-ce, même en l'appréciant aussi favorablement qu'il est permis raisonnablement de le faire, aller au delà de l'élégance, de la grâce, de la régularité, de la beauté de la forme, en un mot, et de l'expression du beau moral tel qu'on pouvait le concevoir dans les conditions de la gentilité?

Différence radicale qui existe entre l'art chrétien et l'art païen. Raisons de cette différence.

Il existe donc une différence radicale entre ces deux arts, quoi qu'en disent les prôneurs exclusifs de l'antiquité grecque, et nos critiques panthéistes qui voudraient que l'on confondît dans la même admiration les artistes païens et les artistes chrétiens, comme ils veulent qu'on honore du même respect et du même intérêt les cultes les plus divers, les plus opposés. Mais avec la meilleure volonté du monde on ne parviendra jamais à assimiler deux éléments aussi profondément distincts que l'art grec et l'art chrétien. En effet, que remarquons-nous dans le premier? La prédomination de la beauté de la forme, unie quelquefois, il est vrai, à une très-haute expression morale, autant que le paganisme pouvait y atteindre. C'est ce que nous avons déjà appelé le beau idéal naturel, pour comprendre dans une définition commune et expliquer d'après elle le beau physique et le beau moral antique, idéalisés, bien que prenant leur point de départ dans l'ordre naturel.

Dans l'art chrétien, au contraire, que remarquons-nous? si ce n'est la prédomination de l'inspiration surnaturelle, mystique, céleste, divine, que le christianisme seul pouvait nous révéler; prédomination tellement sensible, que la chair, participant elle-même de cette transformation divine, tend sans cesse à se spiritualiser.

Le beau chrétien; pourquoi appelé beau idéal surnaturel et divin; ne doit pas être confondu avec le beau idéal naturel ou humain, comme on le fait communément. Inconvénients de cette confusion. Elle a été occasionnée par la réforme et la renaissance, et de nos jours par les systèmes des rationalistes, des progressistes et des fanatiques de l'art pour l'art.

Et voilà pourquoi j'appelle le beau chrétien : beau idéal surnaturel ou divin, » pour expliquer convenablement les conditions essentielles de cet art qui, sans dédaigner la beauté de la forme, s'élève au-dessus d'elle, au-dessus de ce monde terrestre, matériel, pour aller découvrir dans les splendeurs du Verbe, ces types du beau et du bien qu'il est venu nous révéler lui-même, en nous communiquant directement la vérité et la vie dont il possède toute la plénitude. C'est faute d'avoir remarqué cette différence radicale qui existe entre le beau idéal « naturel » du paganisme et le beau idéal « surnaturel » des Chrétiens, que des écrivains et des artistes, très-distingués d'ailleurs, se sont laissé aller aux plus étranges aberrations, soit dans l'examen comparatif des œuvres des deux écoles, soit dans la direction qu'ils ont cru devoir imprimer à leurs élèves.

Et cela n'a rien d'étonnant, quand on songe à l'influence pernicieuse qu'ont exercée sur l'esprit public la renaissance païenne et la réforme du XVI° siècle. Ces deux sœurs, unies par tant de liens, ont laissé pour héritage trois siècles de dénigrement et de

calomnie, pendant lesquels l'histoire n'a été, selon l'expression si juste et si énergique de M. de Maistre, qu'une conspiration flagrante contre la vérité. On sait comment les grands hommes et les grandes institutions du catholicisme furent immolés à ce paganisme renouvelé des Grecs et des Romains. On connaît les assauts redoublés que le dogme et l'art chrétien ont eu à soutenir, même dans ces derniers temps, de la part des rationalistes, des soi-disant progressistes et des fanatiques de l'art « pour l'art. » Nous reviendrons plus tard sur ces diverses considérations ainsi que sur cette réaction merveilleuse qui depuis cinquante ans se manifeste, de plus en plus sensible, en faveur de l'art chrétien.

Nécessité d'établir clairement les principes et les conditions du beau dans l'art chrétien.

Pour le moment, il importe d'établir clairement les principes et les conditions du beau dans cet art si longtemps méconnu. C'est ce que je vais essayer de faire dans cette deuxième dissertation préliminaire aux nombreux articles de ce Dictionnaire, dont elle sera pour ainsi dire la clef en les reliant entre eux par un lien commun et par des considérations générales qui se rapportent à toutes les branches de l'art chrétien envisagé au point de vue du beau surnaturel ou divin qui lui est propre. Et comme chacune de ces branches de l'art catholique a son côté humain, nous les traiterons d'abord à ce point de vue, d'après les principes du beau idéal naturel que nous avons posés dans notre première dissertation; ensuite nous les considérerons au point de vue plus relevé du beau surnaturel ou divin, tel que nous allons l'exposer dans celle-ci. Nous n'aurons donc qu'à appliquer à chacun des mots ARCHITECTURE, SCULPTURE, MUSIQUE et PEINTURE, et à leurs dérivés, les conséquences des principes déjà établis *in extenso* dans nos deux dissertations, et, tout en payant un large et bien légitime tribut d'admiration à la beauté idéale dans l'ordre naturel, nous apprendrons à connaître et à apprécier l'excellence incontestable de la beauté idéale, dans l'ordre surnaturel.

La déchéance originelle de l'homme et du monde physique, et la réhabilitation de l'un et de l'autre par le Verbe incarné; deux grands faits dont il faut nécessairement tenir compte pour comprendre les véritables conditions du beau idéal surnaturel et sa supériorité sur le beau idéal humain.

Pour comprendre cette excellence du beau idéal chrétien ou surnaturel, il faut nécessairement tenir compte de deux grands faits autour desquels gravite l'histoire de l'humanité tout entière, je veux dire la déchéance de l'homme, dans son âme, dans son corps, avec celle du monde physique, et la réhabilitation de l'un et de l'autre par le Verbe incarné, d'abord dans le temps, ensuite, et plus complète, dans l'éternité après la résurrection générale des corps. Ces deux grands faits, soit qu'on les admette dans le sens catholique à titre de dogmes inébranlables, soit qu'on les admette dans un sens purement hypothétique et rationnel, peuvent seuls nous expliquer les évolutions diverses et mystérieuses de l'esprit humain, et ses aspirations incessantes vers une beauté et une félicité qu'il sait ne pouvoir exister ici-bas. Faute d'en tenir compte, par la crainte de paraître trop religieux, la plupart de nos esthéticiens ont méconnu les conditions essentielles de l'art chrétien et les véritables causes de sa supériorité sur l'art païen, ou ne les ont connues que bien imparfaitement, en sorte que n'ayant pas le fil qui seul pouvait les diriger sûrement dans le labyrinthe des opinions humaines aussi variées que contradictoires, ils sont allés constamment à la dérive, se laissant emporter à tout vent de doctrine, quand ils ont voulu juger les œuvres d'un art tout surnaturel et divin. Qui ne voit, en effet, que la déchéance de l'homme et de ce monde par le péché, et leur réhabilitation par la révélation du Verbe incarné, se rattachant nécessairement à la création et à la révélation primitive, le lien qui unit, en les soudant l'une à l'autre, ces deux révélations et qui unit de même l'ordre de la création et celui de la rédemption, auxquels elles correspondent, établit des rapports étroits entre le beau surnaturel et divin et le beau naturel et humain. Et comme en fait de doctrine et de morale proprement dite, l'ordre de la création est surpassé de beaucoup par l'ordre de l'incarnation, il en est de même, dans ces deux ordres, du beau naturel et humain par rapport au beau surnaturel et divin. C'est là une vérité qui ressortira, j'espère, avec plusieurs autres qui s'y rattachent, de l'ensemble de cette deuxième dissertation dont les deux principales divisions sont déjà indiquées d'elles-mêmes, c'est-à-dire que dans la première nous exposerons la déchéance de l'homme et de ce monde physique par le péché, et dans la seconde et dernière, la réhabilitation de l'un et de l'autre, par le Verbe fait chair, en même temps que les conséquences directes de cette réhabilitation pour la poétique de l'art qu'elle a transformé et divinisé.

CHAPITRE PREMIER.

DÉCHÉANCE DE L'HOMME ET DU MONDE PHYSIQUE PAR LE PÉCHÉ ORIGINEL.

En quoi consistait la rectitude dans laquelle l'homme fut créé. Ses effets sur le monde physique lui-même.

Au commencement des choses, Dieu créa l'homme droit. Or, cette rectitude consistait dans la soumission parfaite de l'esprit à Dieu et du corps à l'esprit. L'âme, créée à l'image de Dieu, était naturellement et invinciblement portée à le contempler et à l'aimer.

Le corps, soumis à l'âme dans tous ses mouvements, participait à ses actes et à sa félicité (34). Les créatures inférieures étaient, à leur tour, soumises à l'homme que Dieu avait établi sur elle, comme leur roi. Ainsi tout était dans l'ordre, et rien ne venait troubler cette belle harmonie; car le péché n'étant pas connu il n'existait point de peine, par conséquent il n'y avait pas de révolte dans les sens, point de concupiscence, point de douleur, point de calamités morales et physiques, tout cela n'étant que la suite et la punition du péché.

Comment l'homme n'a point compris l'excellence de sa condition première. et l'a perdue.

Mais l'homme élevé si haut ne comprit pas l'excellence de cet état de justice et de sainteté originelle (35). Enivré de lui-même et séduit par la pensée d'un état plus relevé encore, il prêta l'oreille aux suggestions de l'orgueil qui lui promettait la possession de la grandeur et de la science divine (36). Et comme Dieu, pour l'éprouver, de même qu'il avait éprouvé les anges, afin de rendre son obéissance méritoire, lui avait laissé son libre arbitre, il voulut en faire l'essai, et il tomba, déçu par sa propre liberté, *sua libertate deceptus*. Il tomba, et toute l'économie de la création fut bouleversée!

Comment la chute de l'homme a été la plus profonde? Désastreuses conséquences de cette chute, d'abord pour l'homme, ensuite pour la nature tout entière qui y a été forcément entraînée.

En effet, l'homme avait été, à cause de son excellence, placé à la tête de la création comme point intermédiaire entre Dieu et ce monde visible et matériel. En tombant, il entraîna l'univers dans une catastrophe commune, selon ce principe, que l'accessoire suit toujours le sort du principal. Mais la chute de l'homme fut la plus profonde, parce que en se détachant de Dieu pour se complaire en lui-même, il était tombé de plus haut, et s'était par conséquent enfoncé davantage dans l'abîme de la dégradation. C'est la pensée de saint Augustin, lorsqu'il nous dit dans son livre de la *Cité de Dieu* (37), que l'homme en tombant d'en haut est d'abord tombé sur lui-même. Mais en tombant sur lui-même, il a dû nécessairement perdre de ses forces et tomber encore plus bas. Comment cela? c'est que l'âme s'étant détachée de Dieu, le corps entraîné lui-même dans cette catastrophe a dû aussi se révolter contre l'âme et la rendre l'esclave de ses appétits brutaux. Comme on voit un grand arbre qui domine une haute montagne, brisé par la violence de l'orage, tomber d'abord sur son tronc, et rouler ensuite avec les vastes débris qu'il entraîne, dans le creux de l'abîme; ainsi l'homme placé à la tête de la création, et le plus près de Dieu, est tombé d'abord sur lui-même, ensuite de chute en chute, il est descendu jusqu'à la ressemblance de la brute par ses instincts charnels et grossiers (38). Voilà pour la dégradation de l'homme; voyons maintenant celle de ce monde visible et matériel.

Déchéance de ce monde visible et matériel.

Le lien qui l'unissait au souverain Créateur ayant été brisé, toute la nature physique fut associée à la déchéance de son maître. Comme lui, elle tomba dans une dégradation qui ne fit que s'accroître par la suite des temps, et dont les caractères répandus sur toute la surface du globe viennent à chaque instant attrister nos regards. Depuis, les créatures asservies au joug du péché dont elles sont devenues les instruments par la malice du démon et des méchants, n'ont cessé de soupirer après leur délivrance de cette honteuse servitude.

Ces effets déjà si désastreux de la désobéissance originelle se sont aggravés encore de la malédiction particulière que Dieu lança sur la terre souillée par le péché, en la condamnant à ne produire d'elle-même que des ronces et des épines au lieu des fleurs, des fruits et des plantes de toute espèce qu'elle étalait jadis avec profusion, sans que l'homme fût obligé de l'arroser de ses sueurs.

Oui, le péché a ravi à la terre sa première fécondité : *In sudore vultus tui.* (*Gen.* III, 19.) Il a déchaîné sur elle et sur ses habitants des fléaux de toute espèce, dont l'énumération seule fait reculer l'imagination d'épouvante en même temps qu'elle est une éclatante confirmation de cette sentence de l'Esprit-Saint, que c'est l'iniquité qui rend les nations misérables (39). Que dis-je! le péché, après avoir porté le trouble et la désolation dans le cœur de l'homme, les a portés dans tous les éléments. Il a vicié l'air que nous respirons, l'eau qui nous désaltère et les aliments destinés à nous sustenter. N'est-ce pas la triste, la désolante réalité des choses d'ici-bas? N'est-ce pas le cri de l'Eglise dans ses exorcismes si variés, dans ses rites, dans ses bénédictions, dans toute sa liturgie si profonde, si mystérieuse, si peu connue?

Comment l'ignorance entra dans le cœur de l'homme avec le péché et la concupiscence qui en est la suite.

A peine Adam et Eve eurent-ils goûté du fruit qui devait les rendre semblables à Dieu par la science du bien et du mal, qu'au lieu de cette prétendue science ils s'aperçurent que des ténèbres épaisses obscurcissaient leur esprit en même temps que le venin de la concupiscence s'infiltrait dans tout

(34) *Fecit Dominus hominem rectum.* (*Eccle.* VII, 30.)

(35) *Homo cum in honore esset, non intellexit.* (*Psal.* XLVIII, 13.)

(36) *Eritis sicut dii, scientes bonum et malum.* (*Gen.* III. 5.)

(37) Chapitre 14.

(38) *Comparatus est jumentis insipientibus et similis factus est illis.* (*Psal.* XLVIII, 13.)

(39) *Miseros autem populos facit peccatum.* (*Prov.* XIV, 34.)

leur corps et le portait à la révolte contre l'esprit par des convoitises inaccoutumées. Ils remarquent pour la première fois qu'ils sont nus. Ils veulent cacher cette chair agitée par les sens. Ils fuient les regards de Dieu, eux qui conversaient familièrement avec lui dans le paradis terrestre, lorsqu'il se montrait à leurs regards sous des formes sensibles. Ils se cachent, ils baissent les yeux vers la terre, honteux d'une telle dégradation. Et voilà la science qu'ils ont trouvée en voulant s'égaler à Dieu, celle de la honte et des remords.

C'est ainsi que l'ignorance pénétra avec le péché dans l'âme de nos premiers parents. L'être de Dieu, ses souveraines perfections, la science des lois qui gouvernent le monde et président aux productions de la terre, la connaissance de soi-même, la première de toutes, après celle de Dieu; ces diverses sciences et tant d'autres qui leur étaient familières, s'obscurcissent tout à coup à leurs yeux. De ces connaissances si profondes, si variées, il ne leur reste plus qu'erreur, mensonge et illusion, vaine complaisance et surtout un orgueil incurable qui a infecté toute la masse du genre humain et nous accompagne jusqu'au tombeau. Au milieu de ces épaisses ténèbres, l'homme devient à lui-même un mystère inextricable, ignorant le secret de sa naissance, de sa vie et de sa mort. Son intelligence ainsi obscurcie et dégradée, s'abaissa jusqu'aux recherches de la vanité et se fit vaine comme elle (40).

Trois vanités, filles de l'ignorance originelle.

Elle se fit et elle est restée vaine dans son culte, dans sa sagesse, dans sa science, trois vanités, filles de l'ignorance originelle, que nous n'aurons pas de peine à reconnaître chez tous les peuples en dehors de la révélation judaïque ou évangélique.

Vanité en religion; l'idolâtrie.

La première de ces vanités, filles de l'ignorance, fut l'idolâtrie dont l'Esprit-Saint nous a expliqué l'origine comme celle de toutes les erreurs qui ont souillé la terre. Voici comment il s'exprime à ce sujet dans le *Livre de la Sagesse :* « Tous les hommes privés de la science de Dieu (de la science révélée) sont vains et impuissants (41) ; » car, ayant pu comprendre, par les biens visibles, le souverain Etre, ils n'ont point reconnu le Créateur par la considération de ses ouvrages, mais ils se sont imaginé que le feu ou le vent ou l'air le plus subtil étaient les dieux qui gouvernaient le monde. Mais le comble de leur folie, c'est d'avoir donné le nom de Dieu à l'ouvrage de leurs mains, à l'or, à l'argent façonnés par la sculpture, et de s'être prosternés ensuite devant ces images, pour leur demander la santé, la fortune et tous les biens de la vie. C'est ainsi que la vanité des hommes introduisit les idoles dans le monde, et avec elles toute sorte de crimes (42).

Vanité de la sagesse humaine.

Seconde vanité, fille de l'ignorance originelle, la sagesse humaine chez les diverses sectes de philosophes qui se sont succédé jusqu'à nous.

Qui n'a entendu parler des philosophes païens, si vains dans leur science, si impuissants dans leur doctrine, si peu d'accord entre eux, et tellement ridicules dans la plupart de leurs systèmes, que de l'aveu de l'un d'eux, il n'y a rien d'absurde qui n'ait été avancé par un philosophe ? Saint Paul nous en a tracé une peinture aussi vraie qu'énergique dans son *Epître aux Romains*, en disant qu'en *voulant se faire passer pour sages, ils ont joué le rôle d'insensés* (43), que *leur cœur s'est couvert de nuages épais* (44), et qu'en punition de leur orgueil *Dieu les a livrés aux plus infâmes désirs* (45).

Sans doute, et il faut le reconnaître franchement, la sagesse antique avait conservé et même emprunté en partie des Juifs, des fragments non insignifiants des traditions primitives, et maintes fois il lui est échappé des aveux bien remarquables sur Dieu, sur son unité et sur quelques-unes de ses perfections. Mais quelques vérités de ce genre, plus ou moins clairement énoncées, ne pouvaient point, mêlées qu'elles étaient au déluge d'erreurs qui inondait la terre, prévaloir sur l'ignorance et les passions. Aussi la philosophie antique n'a-t-elle jamais été capable de trouver et de promulguer un corps de doctrine et de morale approprié aux besoins de l'humanité, qui consistent dans la connaissance de la vérité et dans la pratique des devoirs qu'elle impose. Tel est l'écueil contre lequel elle est venue constamment échouer, dans son impuissance visible à tous les yeux.

Vanité de la sagesse moderne, en particulier.

Non moins impuissante, mais encore plus coupable, notre moderne philosophie n'a pas été plus heureuse malgré ses immenses prétentions. Cinquante ans d'efforts, aidés de la triple influence du talent, du crédit et du pouvoir que donne la direction des affaires publiques, n'ont abouti qu'à une anarchie intellectuelle et morale, la plus épouvantable qu'on eût jamais vue, et dont nous sommes encore les tristes témoins. Que sont devenus, en effet, ces apôtres de la nature, de l'humanité, ces prêtres de la raison, ces grands précepteurs du genre humain, ligués, disaient-ils, contre les abus, les superstitions, les préjugés ? Et, après eux, ces so-

(40) *Homo vanitati similis factus est.* (*Ps.* CXLIII, 4.)

(41) *Vani sunt homines in quibus non subest scientia Dei.* (*Sap.* XIII, 1.)

(42) *Supervacuitas hominum hæc advenit in orbem terrarum.* (*Sap.* XIV, 14.

(43) *Dicentes se esse sapientes, stulti facti sunt.* (*Rom.* I, 22.)

(44) *Obscuratum est insipiens cor eorum.* (*Ibid.*, 21.)

(45) *Ibid.*, 24.

phistes qui voulaient opérer la génération du christianisme par la glorification de la matière, par le culte de la chair, que sont-ils devenus? Maintenant, c'est le rationalisme allemand, naturalisé français, dont la théorie, cent fois plus obscure, plus nuageuse que nos mystères, voudrait se substituer à la révélation évangélique, pour lancer l'humanité dans la voie du progrès absolu, indéfini. Son programme est magnifique, car c'est celui de l'antique orgueil humain qui répète encore, après quatre mille ans, « Je veux me passer de Dieu (46).» Mais jusqu'ici nous n'avons eu de lui que de vaines promesses, que de grandes phrases à effet, et je ne sache pas que messieurs les beaux esprits rationalistes, qui trônent dans nos salons et dans nos académies, aient, à eux tous, fait autant de bien, par la doctrine et l'enseignement, qu'en fait chaque jour, dans un simple hameau, un seul des quarante mille prêtres répartis sur notre sol français pour instruire et consoler les âmes.

Telle est la seconde vanité, fille de l'ignorance originelle, la vanité de la sagesse humaine.

Troisième vanité; celle de la science humaine. Affliction d'esprit qui s'y attache nécessairement, et pourquoi?

Quelle est la troisième? je l'ai déjà nommée; c'est la vanité de toute science qui se pose en dehors de la révélation. Ecoutons ici le plus grand, le plus célèbre de tous les savants: « Moi Ecclésiaste, c'est-à-dire Prédicateur de la sagesse, dit Salomon, je fus établi roi d'Israël dans Jérusalem, et lorsque j'eus été élévé à ce degré de puissance, je résolus moi-même de l'employer à la recherche et à l'examen de tout ce qui se passe sous le soleil; car c'est là la pire occupation que Dieu a faite aux enfants des hommes, en leur cachant les ressorts secrets des choses naturelles (47). J'ai donc considéré tout ce qui se passe sous le soleil, et j'ai vu que celui qui veut augmenter sa science augmente son travail (48); et j'ai trouvé que tout était vanité et affliction d'esprit (49). »

Pourquoi cette vanité et cette affliction d'esprit attachées à toute science humaine? 1° parce que l'acquisition de la science est en soi un travail dur et opiniâtre. En effet, de même que l'homme fut condamné à gagner le pain matériel du corps à la sueur de son front, ainsi il fut condamné à gagner la science, nourriture de son âme, au prix de veilles, de fatigues et de privations plus dures encore à supporter que les peines corporelles; 2° parce que dans cette science, but de nos efforts, nous rencontrons à chaque pas des difficultés, des contradictions et des mystères devant lesquels il faut nécessairement faire plier son orgueil et confesser son impuissance; 3° enfin, parce que, à mesure que l'horizon des connaissances acquises s'élargit, celui des connaissances qu'on ignore s'élargit également, mais dans une sensible disproportion, en sorte que des génies tels que les Newton, les Pascal, les Leibnitz, ont été amenés, à force d'études, à la conviction de l'ignorance originelle et de son néant, et ont répété avec Salomon: *J'ai étudié et vu tout ce qui se passe sous le soleil, et j'ai trouvé que tout n'est que vanité et qu'affliction d'esprit sur la terre.*

Inquiétude continuelle de l'esprit de l'homme produite par le désir impuissant de connaître, qui lui est resté de la science primitive qu'il avait reçue de Dieu. Effets de ce désir impuissant dont il est tourmenté.

Or qu'est-ce que cette affliction d'esprit, si ce n'est cette inquiétude vague, indéfinissable, produite par le désir impuissant de connaître dont nous sommes dévorés, et qui fait notre tourment ici-bas. Car, au milieu des épaisses ténèbres que le péché a ramassées autour de nous, nous nous sentons entraînés par un instinct invisible à la recherche de la vérité. Quelque chose nous est resté de cette science primitive dont le créateur avait orné l'esprit de nos premiers parents. De là vient que le nôtre se meut dans tous les sens pour se dépouiller des nuages qui l'obscurcissent et secouer ce fardeau pesant de l'ignorance, qui lui dérobe les secrets du présent et les mystères de l'avenir. De là vient cette curiosité inquiète et toujours active qui le porte, tantôt à la recherche de tout ce qui se passe dans le monde et de ses intrigues les plus cachées, tantôt aux sciences occultes des astres, des songes, des devins et de tout ce qui tient à la magie, tantôt à l'étude plus réelle mais non moins vaine, quand elle n'est pas dirigée par la foi et l'humilité, des siècles passés.

Autre effet de l'ignorance originelle. Ce n'est qu'avec de longs efforts que l'homme parvient à la simplicité et à la vérité, dans les œuvres d'art et de l'esprit.

Mais voici un autre mystère de l'humanité, que le péché originel seul peut nous expliquer, je veux parler de ces longs efforts auxquels sont soumis la plupart de ceux qui s'occupent des arts et généralement des œuvres de l'esprit, pour arriver à cette vérité, à cette simplicité qui en font le charme et le prix.

Sans doute, et nous en avons fait plus haut la remarque, le simple, le vrai et les autres conditions du beau sont choses naturelles à l'homme, en ce sens qu'il en possède les premières notions gravées dans son âme par le Créateur; d'où vient donc qu'il

(46) *Non serviam.* (*Jer.* II, 20.)
(47) *Hanc occupationem pessimam dedit Deus filiis hominum, ut occuparentur in ea.* (*Eccle.* I, 13.)
(48) *Qui addit scientiam addit et laborem.* (*Ibid.*, 18).
(49) *Et ecce universa vanitas et afflictio spiritus.* *Ibid.*, 14.)

éprouve tant de peine, tant de fatigue pour les réaliser dans ses œuvres d'art ou dans ses écrits? On commence presque toujours par la bizarrerie et l'affectation, et ce n'est qu'après mille efforts répétés et mille épreuves successives, que l'on parvient à cette vérité, à cette simplicité, qui sont le caractère du génie et de la beauté. Pourquoi cela? C'est que l'homme est, selon la pensée de Pascal, comme un roi détrôné, qui conserve encore le sentiment de sa première grandeur et de sa noble origine, en même temps que le souvenir confus de cette beauté divine, incréée, qu'il contemplait jadis sans effort, et dont les principaux traits avaient été empreints dans son âme, alors vierge de toute souillure, par le souffle de Dieu lui-même. Maintenant que sa raison s'est révoltée contre Dieu, et que son corps, à son tour, s'est révolté contre sa raison, il est obligé de secouer le joug de cette concupiscence tyrannique qui obscurcit son entendement, en luttant sans relâche contre la nature déchue, en remontant le courant des affections terrestres qui l'entraînent, pour revenir à cette beauté toujours ancienne et toujours nouvelle, qui est Dieu.

Et voilà comment la pratique des sciences et des arts est devenue l'occupation la plus longue, la plus pénible (*Hanc occupationem pessimam*). Voilà comment un travail dur et accablant s'attache à toute étude ici-bas (*Qui addit scientiam addit et laborem*). Voilà comment la vanité et l'affliction d'esprit ont pénétré partout avec le péché (*Et universa vanitas et afflictio spiritus*).

Application des réflexions qui précèdent aux nations de la gentilité. Observations particulières sur quelques-unes d'entre elles, qui se sont distinguées par la culture des sciences et des arts.

Parmi les nations infidèles chez lesquelles l'ignorance originelle se manifeste avec ses caractères les plus frappants, on peut citer les Egyptiens, les Indiens et les Chinois, qui depuis deux mille ans n'ont pas fait un pas dans la civilisation, tandis que les peuples chrétiens, fécondés par le germe de vitalité qu'ils ont reçu du Verbe divin, lumière et vie du monde, ont fait des merveilles, tant qu'ils ont correspondu à leur vocation. Les nations païennes, au contraire, frappées d'impuissance et de stérilité, sont restées immobiles dans leur dégradante superstition, et le voyageur peut encore de nos jours observer au milieu d'elles la triste et éternelle reproduction des folies de la gentilité.

A la vérité, certains peuples, tels que les Etrusques d'abord, et les Grecs ensuite, ont excellé dans les sciences et les arts. Mais outre que ce n'a été que par exception, on peut dire que ces peuples ainsi favorisés étaient néanmoins inférieurs à ceux qui avaient été plus rapprochés qu'eux de la révélation primitive, comme les Babyloniens et les Ninivites dont les œuvres si grandioses, à n'en juger même que d'après les rares fragments qui nous en restent, écrasent l'imagination. De plus, pour ne parler ici que des Grecs qui ont joué le rôle le plus brillant dans les arts parmi ceux qui ont précédé immédiatement la venue de Jésus-Christ, il ne faut pas oublier, ainsi que nous en avons fait la remarque dans notre première Dissertation, que la faculté de concevoir et de rendre le beau dans les œuvres d'imagination, ne tient pas essentiellement à la pureté des mœurs de ceux qui s'y livrent, et cela, pour les raisons que nous avons dites en cet endroit. Si donc il se rencontre parfois des artistes qui réalisent cette exception, de la manière que nous l'avons déjà exposé, il n'est pas étonnant que parmi tant de nations païennes un petit peuple comme le peuple grec l'ait réalisée avec tant de distinction, grâce à un heureux concours des circonstances les plus favorables, qui lui en ont facilité les moyens (50). Mais ce peuple, si privilégié du côté de l'intelligence, n'a pas moins été enseveli que les autres dans les ténèbres de l'ignorance originelle, malgré ses sages et leur brillant enseignement. On peut même dire qu'à mesure qu'il faisait plus de progrès dans les arts et dans la philosophie, il s'enfonçait davantage dans l'abîme de l'erreur et des superstitions; et cette réflexion est également vraie pour les autres peuples gentils qui se sont trouvés dans les mêmes conditions que le peuple grec. L'histoire est là pour nous l'attester. Je dis plus, c'est qu'à partir de la prédication évangélique, toutes les nations païennes semblent avoir été frappées d'une stérilité absolue, en fait d'art; et durant le laps des dix-huit siècles qui se sont écoulés depuis, il serait impossible d'en citer une seule qui ait été, sous ce rapport, à la hauteur de la civilisation des peuples chrétiens pris dans leur généralité. Ainsi, tout se réunit pour nous apprendre la déchéance primitive de l'humanité, et pour nous montrer dans l'ignorance originelle qui en fut une des principales suites, la cause des imperfections, des faiblesses, des incertitudes et de toutes les misères de l'esprit humain. Mais si, dans un tel état de déchéance, il a pu encore parfois, se dégageant des ténèbres épaisses qui l'enveloppaient, s'élever bien haut dans la compréhension et l'expression du beau idéal naturel, de quoi n'est-il pas devenu capable une fois qu'il a été illuminé des splendeurs de la lumière divine que lui a révélée avec tant de largesse et d'éclat le Verbe incarné! Or, ce sont les merveilleux effets de cette ré-

(50) On a coutume de faire remarquer, parmi ces circonstances favorables, les effets propices du climat pur et tempéré dont jouissaient les Grecs, la beauté de leur langue et les exercices gymnastiques auxquels ils se livraient. Winckelmann donne d'assez grands détails, à ce sujet, dans sa *Réponse* servant d'appendice à ses *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture.*

vélation divine sur les conditions du beau, transformé et surnaturalisé par elle, que nous allons considérer dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II.

RÉHABILITATION DE L'HOMME PAR LE VERBE FAIT CHAIR.

Contraste frappant entre l'ancienne société païenne de l'Europe et la société chrétienne actuelle de cette région. «*Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière, et le jour s'est levé pour éclairer ceux qui habitaient dans l'ombre de la mort* (51). »

Quel est ce peuple dont parlait jadis le prophète du Seigneur? Pour le connaître, nous n'avons qu'à franchir par la pensée l'intervalle de dix-huit siècles, et, sans sortir des lieux que nous habitons, considérer ce qui existait à la place de ce qui existe aujourd'hui. Que verrions-nous alors? Au lieu de nos augustes basiliques consacrées à la prière et aux louanges du vrai Dieu, nous verrions des temples élevés aux dieux du mensonge; au lieu de ces milliers d'asiles ouverts par la charité à tous les besoins, à toutes les infortunes, nous verrions des théâtres ruisselant du sang des animaux et même des victimes humaines; au lieu de ces institutions si variées où la jeunesse va se former, en même temps qu'aux sciences et aux arts, à l'étude et à la pratique de la loi révélée; nous verrions des écoles de philosophes où les opinions les plus erronées non moins que les superstitions les plus grossières seraient enseignées ou autorisées; enfin, au lieu de notre société moderne si supérieure, malgré ses écarts, à la société antique, nous verrions la société païenne avec tout son cortége d'erreurs et de vices, dont le seul aspect nous épouvante, quels que soient d'ailleurs les désordres du temps où nous vivons. Voilà ce que nous verrions dans nos temples, dans nos maisons, sur nos places publiques, sur toute la surface de cette vaste contrée que nous habitons. Tels étaient nos ancêtres les païens, eux dont saint Paul, qui les voyait de près, traçait le portrait dans ces brèves et énergiques paroles : « Ils suivent dans leur conduite la vanité de leurs pensées; ils ont l'esprit plein de ténèbres; ils sont éloignés de la loi de Dieu, à cause de leur ignorance et de l'aveuglement de leur cœur, au point qu'ayant perdu tout espoir de salut, ils s'abandonnent sans retenue à l'impureté, à l'avarice et à toutes les œuvres immondes (52); et, dans un autre endroit, il dit qu'ils sont « sans affection, sans foi, sans miséricorde (53). »

Comment cette société a été illuminée par la révélation du Verbe fait chair. Son ignorance, ses doutes, ses contradictions sur les points les plus importants à connaître, dissipés par l'enseignement divin de Jésus-Christ.

Or ce peuple a vu tout à coup une grande lumière qui se levait sur lui. Cette lumière, c'était la vérité divine elle-même, rendue accessible aux yeux et à l'entendement des simples mortels, sous une forme humaine semblable à la leur. C'était le Verbe de Dieu que l'on voyait, pour la première fois, plein de grâce et de vérité, apporter lui-même la lumière et la vie à ce monde aveugle et corrompu. Et pour ne parler ici que de cette lumière divine, afin de me maintenir dans les limites que m'impose mon sujet, faisons remarquer tout d'abord que le premier caractère que les livres saints attribuent au Verbe incarné, c'est d'avoir été la lumière du monde, et d'être venu, en cette qualité, montrer aux hommes la voie qui conduit à Dieu, en faisant briller, au milieu des plus épaisses ténèbres, le flambeau de la vérité.

Elle était, en effet, le grand mal de l'homme, l'ignorance originelle que nous avons exposée tout à l'heure, comme la suite et la punition du péché. Elle enveloppait à peu près dans la même obscurité les grands et les petits, les savants et les ignorants. Partout les antiques traditions sur l'unité de Dieu et ses perfections, sur l'origine et la destinée de l'homme, sur la distinction du bien et du mal, sur les récompenses et les châtiments d'une autre vie, avaient été abandonnées ou altérées par des doctrines ridicules et dégradantes. Ces points qu'il nous importe si fort de connaître, car ils nous touchent de bien près, étaient, depuis des siècles, l'objet de vaines recherches et l'aliment de perpétuelles contradictions.

On se disputait pour savoir si le monde avait toujours existé, s'il était le produit d'une cause première ou simplement d'un aveugle hasard. On doutait des attributs essentiels de la Divinité, de son éternité, de sa prescience, de sa providence dans le gouvernement des choses d'ici-bas. Ces sublimes vérités, et tant d'autres non moins importantes, qui, grâce à la révélation, sont devenues en quelque sorte vulgaires parmi nous, étaient alors des mystères impénétrables, et au milieu de ce dédale d'erreurs et de vains systèmes, l'esprit, sans fil pour le diriger, se précipitait dans un doute affreux, source de mille maux. Le genre humain ressemblait à un aveugle qui, ayant perdu son conducteur, erre à l'aventure, près de tomber, à chaque pas, dans l'abîme qui doit l'engloutir.

(51) *Populus qui habitabat in tenebris vidit lucem magnam, habitantibus in regione umbræ mortis lux orta est eis.* (*Isa.* IX, 2.)

(52) *Et jam non ambuletis, sicut et gentes ambulant in vanitate sensus sui, tenebris obscuratum habentes intellectum, alienati a vita Dei, per ignorantiam quæ est in illis, propter cæcitatem cordis ipsorum, qui desperantes, semetipsos tradiderunt impudicitiæ, in operationem immunditiæ omnis, in avaritiam.* (*Ephes.* IV, 17, 18, 19.)

(53) *Sine affectione, absque fœdere, sine misericordia.* (*Rom.* I, 31.)

Mais, tandis que ces épaisses ténèbres couvraient le monde, et lorsque cette nuit était au milieu de sa course, le Verbe, splendeur du Père, est descendu des demeures royales de la Divinité (*Sap.* XVIII, 13, 14), et il s'est fait chair et il a habité parmi nous, et nous l'avons vu plein de grâce et de vérité (*Joan.* I, 14), et nous avons entendu sortir de sa bouche des paroles qui nous ont dévoilé des secrets jusque-là inconnus aux sages et aux savants. Elles nous ont révélé, en effet, l'unité de Dieu, la trinité des personnes, la création de l'homme, sa chute, son repentir, la promesse d'un libérateur qui écraserait la tête du serpent ennemi, et nous rouvrirait les portes du ciel où nous attend une félicité éternelle, ineffable, qui consiste dans la possession de Dieu, source de tout bien.

Comment le Fils de Dieu a rétabli, par sa morale sublime, nos rapports primitifs avec Dieu, avec le prochain et avec nous-mêmes, que l'égoïsme avait brisés. Il nous réconcilie avec Dieu par le grand précepte de l'amour divin.

Non content de nous éclairer sur notre origine et nos sublimes destinées, Jésus-Christ nous indique encore les moyens de nous en rendre dignes, en rétablissant nos rapports, que les passions avaient brisés, avec Dieu, avec le prochain et avec nous-mêmes. Pour nous réconcilier avec Dieu, il nous prescrit de l'aimer par-dessus toute chose, et aussitôt disparaît l'égoïsme humain de l'amour de soi poussé jusqu'au mépris de Dieu, pour faire place à l'amour divin poussé jusqu'au mépris de soi-même; et en même temps disparaissent aussi, par une conséquence inévitable, les idoles païennes, qui n'étaient que les passions de l'homme déifiées, pour faire place au culte d'un Dieu unique, dont la majesté va être adorée dans des temples élevés sur tous les points de l'univers. Unité admirable qui réunit, dans un même esprit et dans les mêmes rites extérieurs, les peuples de toutes les parties du globe. C'est elle qui faisait dire à Balaam dans une vision prophétique : « Que vos pavillons sont beaux, ô Jacob ! et que vos tentes sont magnifiques, ô Israël (54) ! »

Avec le prochain, par le deuxième précepte, semblable au premier, de la charité.

En même temps, Jésus-Christ nous réconcilie avec le prochain par les liens de la charité, dont il dit que c'est un commandement nouveau qu'il donne à ses disciples, de s'aimer les uns les autres, comme il les a aimés. (*Joan.* XIII, 34.) C'était, en effet, un commandement bien nouveau pour une société divisée depuis si longtemps en deux classes : celle des oppresseurs et celle des opprimés (55); celle des maîtres et celle des esclaves, considérés comme la chose du maître et traités à l'instar de vils animaux; dans une société qui passait au fil de l'épée tous les captifs pris dans les combats, ou qui les « conservait » pour une servitude mille fois pire que la mort : dans une société qui exposait les enfants par milliers sur les places publiques; qui n'avait pas ouvert un seul asile à l'infortune, et qui ne connaissait pas même le nom de l'humanité.

A peine ce commandement nouveau est-il promulgué, que l'on voit les disciples du Christ ne faire qu'une famille de frères, n'ayant « qu'un cœur et qu'une âme. » Union touchante qui fut le caractère distinctif de l'Eglise, dès son berceau, et que les prophètes de la naissance du Sauveur avaient annoncée sous les couleurs les plus gracieuses, en disant que le loup paîtrait avec l'agneau, le lion avec la brebis, et qu'un enfant les conduirait tous, parce que la terre serait remplie de la connaissance du Seigneur et de sa loi sainte. (*Isa.* XI, 6-9.)

Avec nous-mêmes, par le précepte du détachement intérieur.

Enfin, après nous avoir réconciliés avec Dieu et le prochain, Jésus-Christ nous réconcilie avec nous-mêmes par l'abnégation intérieure, qu'il nous impose comme la base de la vie chrétienne, dont la charité est le sommet.

Les plus grands ennemis de notre paix, et même de notre liberté, ce sont nos passions. Qu'on leur lâche la bride, et l'on se donnera autant de tyrans domestiques qui ne nous laisseront ni trêve ni repos. En effet, « qui a résisté à Dieu et a obtenu la paix du cœur (56) ? » L'homme qui obéit en aveugle à l'entraînement des sens, est le jouet continuel d'un mirage trompeur. Il peut bien glaner çà et là quelques semblants d'indépendance et de félicité, mais de réalité, jamais. La réalité est un fantôme qu'il poursuit sans cesse, et qui sans cesse lui échappe au moment où il croyait le saisir. D'où nous viennent les guerres et les dissensions intestines qui nous tourmentent, si ce n'est des convoitises de notre cœur (57)? Or, comment nous soustraire à cette tyrannie des passions, si ce n'est en leur livrant une guerre incessante par le renoncement intérieur; en résistant par l'humilité à l'orgueil, qui est l'élément de notre nature; par l'esprit de pauvreté à celui de la cupidité, qui nous porte à l'oubli de tous nos devoirs; par la mortification à ce sensualisme charnel qui infecte toute notre substance de son venin contagieux? C'est par elle, en effet, et ce n'est que par elle que le Chrétien, digne de ce nom, acquiert

(54) *Quam pulchra tabernacula tua, Jacob, et tentoria tua, Israel!* (*Num.* XXIV, 5.)

(55) On sait combien était plus nombreuse cette dernière que la première. A Athènes, l'on comptait seize esclaves pour un homme libre, et plus tard, dans toute l'étendue de l'empire romain, on comptait douze esclaves pour un homme libre, c'est-à-dire dix millions d'hommes libres et cent vingt millions d'esclaves.

(56) *Quis restitit Deo, et pacem habuit ?* (*Job* IX, 4.)

(57) *Unde bella et lites in vobis, nonne ex concupiscentiis vestris ?* (*Jac.* IV, 1.)

la vraie liberté et la vraie félicité. En combattant, par la foi et la patience, les révoltes de la chair, il se soustrait de plus en plus à la domination des sens, et obtient par là ce calme de l'âme, cette sainte indépendance de l'esprit, qui nous rapprochent le plus de la Divinité. Où voit-on, en effet, l'expression de la souffrance, des cuisants remords et des soucis rongeurs, si ce n'est dans les traits décomposés des hommes immortifiés? Où voit-on, au contraire, la sérénité de l'innocence et de la paix du cœur, si ce n'est parmi les fidèles disciples d'un Dieu souffrant et mortifié?

Merveilleuses conséquences de la pratique de l'abnégation sur les types jusque-là inconnus de beauté, même extérieure, que nous offrent les saints.

Admirable vertu de l'abnégation, qui renouvelle le vieil homme de jour en jour, l'élève graduellement, le transforme à l'image vivante de Jésus-Christ lui-même, et répand sur toute sa personne ce doux reflet de la Divinité, que nulle langue humaine ne saurait exprimer! De là ces types incomparables de saints et de bienheureux, dont la peinture chrétienne nous a retracé la physionomie tendre et sereine, douce et inspirée, naïve et sublime à la fois, types célestes et divins que l'art païen le plus avancé ne connut point, et qu'il ne pouvait point connaître, sans la révélation. De cette transformation de la nature humaine en Dieu, le degré le plus élevé sur la terre est l'extase, et l'on conçoit facilement qu'une sainte, extatique comme Thérèse, reproduite par le pinceau d'un artiste inspiré comme l'était Fra-Angelico, surpasserait autant les plus belles Vénus, même les plus belles Minerves de l'art grec, que le beau idéal chrétien l'emporte sur le beau idéal humain

C'est ainsi que l'homme, déchu par le péché, a été relevé de l'ignorance et de la corruption originelles, par la doctrine et la morale de Jésus-Christ. Toutefois, sa réhabilitation n'est que commencée ici-bas; elle ne sera pleinement accomplie, comme celle de ce monde physique, qu'au grand jour de la résurrection de la chair. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III.

RÉHABILITATION, PAR LE VERBE FAIT CHAIR, DE CE MONDE VISIBLE ET MATÉRIEL.

Saint Paul s'est servi d'une expression aussi belle que vraie, en disant que Dieu, de qui procèdent toutes choses, nous a réconciliés à lui, et le monde tout entier en Jésus-Christ (58), et en nous disant dans un autre endroit que toutes les choses visibles et invisibles de l'univers, dans les cieux et sur la terre, ayant été établies et renfermées en lui, et créées par lui et en lui (59), il a plu à Dieu le Père de lui donner une plénitude entière de puissance, et de se réconcilier toutes les créatures par lui, en pacifiant tout ce qui est sur la terre et dans les cieux, par le sang qu'il répandrait sur la croix (60), et dont il arroserait, pour l'anéantir, le titre de la dette que nous avions contractée par le péché (*Coloss.* II, 14), en se formant par le même sang une épouse bien-aimée, sainte et immaculée. Or, cette épouse, c'est son Eglise qui est véritablement son corps mystique, et chacun de nous, chaque fidèle, nous sommes ses membres formés de la chair et des os de Jésus-Christ, dormant sur la croix, comme Eve a été formée corporellement de la chair d'Adam, lorsqu'il dormait.

Comment notre chair d'abord a été exaltée dans l'humanité de Jésus-Christ.

Admirons d'abord ici l'exaltation de la chair à un degré de gloire et d'honneur inouï. Cette chair de boue, de misère et de péché, un Dieu s'en revêt, pour ne jamais plus la quitter; il s'identifie avec elle; il en subit volontairement les besoins, les douleurs, les incommodités, et même la mort, pour nous affranchir nous-mêmes un jour de toutes ses misères, en ressuscitant dans la même chair, glorieuse, incorruptible, comme le « Premier-né d'entre les morts (61). » Mais, en attendant, de combien d'honneur ne la comble-t-il pas? en l'associant à tous ses mérites; en faisant de nos corps ses propres membres, et en même temps les temples du Saint-Esprit; en les nourrissant de sa chair divine qui dépose en eux le germe de la résurrection future et de la bienheureuse immortalité. Ces corps, il est vrai, seront un jour ensevelis dans la terre et deviendront la pâture des vers. Mais, au jour marqué, la terre les rendra fidèlement à Dieu comme un dépôt qui lui avait été confié. Elle les rendra splendidement transformés de l'opprobre à la gloire, de la pourriture à l'incorruptibilité, de la mort à l'immortalité; mais avant la mort et la résurrection, nos corps intimement unis à l'âme, sont associés à ses mérites et à toutes ses vertus N'est-ce pas, en effet, par les organes corporels que l'âme rend à Dieu un culte perpétuel de prière, de louange, principalement dans les temples qu'ils lui ont élevé, en même temps que par eux aussi, elle exerce dans les hôpitaux et dans les autres asiles consacrés à l'infortune, le ministère touchant et sublime de la charité?

Voilà comment cette chair de boue et de péché a été exaltée et surnaturalisée à un

(58) *Deus erat in Christo mundum reconcilians sibi..* (*II Cor.* V, 19.)

(59) *Quoniam in ipso condita sunt universa in cælis et in terra, visibilia et invisibilia, sive throni, sive dominationes, sive principatus, sive potestates: omnia per ipsum, et in ipso creata sunt.* (*Coloss.* I, 6.)

(60) *Quia in ipso placuit omnem plenitudinem inhabitare; et per eum reconciliare omnia in ipsum, pacificans per sanguinem crucis ejus, sive quæ in terris, sive quæ in cælis sunt.* (*Coloss.* I, 19, 20.)

(61) *Primogenitus ex mortuis.* (*Ibid.*, 18.)

tel point que l'homme, de charnel qu'il était même dans l'esprit, est devenu spirituel même dans la chair.

Notre chair ainsi exaltée a amené également la réhabilitation des autres créatures que Dieu avait placées au-dessous d'elle, et celle de tout ce monde visible et matériel.

Or cette chair, qui est de sa nature moins excellente que l'âme, mais plus excellente que toutes les autres choses créées, comme nous l'avons vu plus haut, d'après saint Augustin, ayant été ainsi réhabilitée par la chair divine du Verbe, et par les conséquences directes de son incarnation, a dû entraîner dans cette réhabilitation ces mêmes créatures que le vieil Adam avait entraînées dans sa chute et dans sa dégradation. Saint Paul ne nous laisse aucun doute à ce sujet, car, indépendamment des textes si précis que nous venons de citer de ce grand apôtre, il dit positivement encore, dans son Épître aux Éphésiens, qu'il a plu à Dieu et père de Jésus-Christ, lorsque la plénitude des temps serait arrivée, de restaurer toutes choses dans le Christ, soit dans les cieux, soit sur la terre (62).

Cette réhabilitation du monde visible et matériel devant être successive, comme celle de la créature intelligente, il importe d'en établir l'ordre et l'économie. Mais il convient d'exposer d'abord les degrés principaux par lesquels cette dernière arrive peu à peu à son entière réhabilitation.

Mais cette restauration devant être successive, comme celle de la créature intelligente dont nous avons parlé plus haut, il importe d'en établir ici l'ordre et l'économie d'après le témoignage des livres saints, de l'Eglise, de ses docteurs et de sa divine liturgie. Tout cela touche essentiellement aux conditions intimes du beau idéal surnaturel dans l'art chrétien, comme nous le verrons bientôt. Parlons d'abord des degrés successifs de la réhabilitation par le Christ et son Eglise, de la créature intelligente et spirituelle. Elle a une connexion étroite avec celle du monde visible, qui nous occupe actuellement, puisque, non-seulement elle la détermine ainsi que nous venons de le voir, mais encore elle en détermine les phases diverses, par lesquelles elle doit arriver à son complet développement. Je m'explique.

L'homme régénéré par le baptême n'arrive que par degré à l'état d'homme parfait, *in virum perfectum*, à la plénitude de Jésus-Christ, *in mensuram ætatis plenitudinis Christi*. (*Ephes.* IV, 13.) Or ces degrés correspondent à trois âges différents, comme ceux de notre existence matérielle, savoir : l'enfance, la jeunesse et la virilité. Dans chacun de ces degrés, qui sont : le baptême, la possession de Dieu dans le ciel, et la résurrection générale des corps, nous sommes successivement délivrés de chacun de nos trois grands ennemis, qui sont : le péché, la concupiscence et la mort.

Le baptême efface en nous le péché originel et même actuel; voilà l'enfance spirituelle, qui est le premier degré : *Quasi modo geniti*. (*I Petr.* II, 2.) Mais la concupiscence reste, et il faut la combattre sans relâche, par la prière, la vigilance et les sacrements. Plus tard, après la mort elle est éteinte dans le ciel où ne règne que la charité; et voilà le deuxième degré. Enfin, la mort, ce troisième et dernier ennemi, sera détruite : *Novissima autem inimica destruetur mors* (*I Cor.* XV, 26), lorsque, par la résurrection générale, nos corps jusque-là ensevelis dans le tombeau, et étrangers à la félicité de l'âme dans le ciel, seront associés à notre âme et à sa transformation glorieuse en Jésus-Christ; et voilà le troisième et dernier degré, qui est l'homme parfait : *In virum perfectum*.

Telle est, d'après les témoignages formels des livres saints, des docteurs et de la liturgie sacrée, l'économie de la réhabilitation successive, et enfin définitive du chrétien régénéré par le baptême, devenu ainsi enfant de l'Eglise et mort dans l'amitié de son Dieu, pour ressusciter ensuite avec tous ses élus. Mais si la créature intelligente et spirituelle n'arrive ainsi que par degré à son entière délivrance et à sa dernière perfection, il en est de même des créatures intelligentes et insensibles, qui composent le monde visible et matériel, et cela, d'après les mêmes autorités que nous venons de citer plus haut.

On expose les diverses phases qui doivent également marquer la réhabilitation de ce monde visible et matériel. Splendidement créé des mains de Dieu, il est entraîné dans la chute de l'homme et de sa dégradation.

En effet, ce monde visible et matériel avait d'abord été embelli de toutes les magnificences de la création. Mais l'homme, qui avait été placé à sa tête pour en être la clef de voûte, étant tombé, il entraîna nécessairement dans sa chute tout cet édifice de la création.

Il offrait partout des signes nombreux de cette triste dégradation, lorsque Jésus-Christ, nouvel Adam, est venu le régénérer et l'affranchir, en se l'unissant étroitement dans son humanité qui embrassait et comprenait le monde tout entier.

De là vint que les éléments furent bouleversés, l'air vicié, et que la terre elle-même perdit sa première fécondité. Aussi, toutes les créatures abîmées par la corruption du péché offraient partout aux regards effrayés les signes frappants de leur décadence et de leur servitude, lorsque le Verbe éternel vint les purifier et les affranchir, en se les unissant étroitement par l'incarnation, dans son humanité qui embrassait et représen-

(62) *In dispensatione plenitudinis temporum instaurare omnia in Christo, quæ in cœlis, et quæ in terra sunt, in ipso.* (*Ephes.* I, 10.)

tait le monde tout entier. C'est pourquoi, de même qu'Adam établi au-dessus des créatures, les avait entraînées dans sa chute et dans l'inimitié de Dieu, ainsi Jésus-Christ, nouvel Adam, établi au-dessus de ces mêmes créatures, par son corps humain, devait en vertu de son union intime avec elles, les réhabiliter, les affranchir et les réconcilier avec Dieu. Or il l'a fait, selon cette belle expression de l'Apôtre, déjà citée : « Dieu se réconciliant le monde en Jésus-Christ : *Deus erat in Christo mundum reconcilians sibi* (63).

Comment Jésus-Christ a réconcilié également le monde avec Dieu, en employant les choses créées à son usage, en les bénissant, en les arrosant de son sang, et en en faisant la matière des sacrements qu'il instituait.

De plus, Jésus-Christ a réconcilié le monde avec Dieu et l'a réhabilité en employant les choses créées à son usage, en les bénissant avant le repas, en les arrosant de ses larmes, et plus tard de son sang, enfin en voulant qu'elles servissent de matière et d'instrument à la communication de la grâce divine par les sacrements. C'est ainsi que l'eau, l'huile, le vin et le froment, qui furent toujours d'un usage si vulgaire et si général parmi les hommes, sont devenus, par la volonté de Jésus-Christ, la matière des sacrements du baptême, de l'extrême onction et de l'Eucharistie, c'est-à-dire de tout ce qu'il y a de plus touchant, de plus relevé dans le culte chrétien, en même temps que chacun de ces éléments est le symbole naturel de la vertu surnaturelle qu'il communique par le sacrement auquel il correspond, en vertu de l'institution divine de Jésus-Christ (64).

Mais, indépendamment de cette institution divine qui a établi les sacrements, l'Église a continué après Jésus-Christ, et elle continue encore tous les jours la réhabilitation de la matière en la purifiant par des bénédictions et des exorcismes souvent réitérés, en la faisant servir à la structure et à l'embellissement des temples qu'elle élève au Très-Haut, en l'employant dans les actes les plus augustes de son culte et de sa mystérieuse liturgie.

Néanmoins, cette réhabilitation n'est que commencée, de même que celle de l'homme ici-bas.

C'est ainsi que par Jésus-Christ et son Église sont réhabilitées même les créatures insensibles, qui avaient été entraînées dans la dégradation du péché. Toutefois, leur réhabilitation n'est pas complète ; elle n'est que commencée, comme celle de l'homme ici-bas. Dieu permet que dans ce monde d'épreuves nécessaires, où l'ivraie est sans cesse mêlée avec le bon grain, les méchants les asservissent au joug du péché et s'en servent tous les jours pour l'offenser. C'est pourquoi, selon le langage de l'Apôtre, elles attendent avec grand désir la manifestation glorieuse des enfants de Dieu (65), assujetties qu'elles sont présentement à la vanité (66), par la cupidité des hommes et la malice des démons. Et elles ne le sont pas volontairement ; mais elles s'y soumettent, à cause de celui qui les y a assujetties, dans l'espérance qu'elles ont reçue de lui, qu'elles seraient délivrées elles-mêmes un jour de cet asservissement à la corruption, pour participer à la gloire et à la liberté des enfants de Dieu (67). Elles soupirent donc toutes dans cette attente, comme une femme qui est dans le travail de l'enfantement (68).

Cette réhabilitation ne sera complète qu'après la résurrection de la chair.

Et non-seulement elles, mais encore nous qui possédons les prémices de l'Esprit par les dons surnaturels que nous en avons reçus, nous gémissons en nous-mêmes, attendant avec impatience l'entière adoption divine, qui aura lieu par la résurrection de la chair (69). Alors Dieu créera de nouveaux

(63) Ces belles paroles de saint Paul doivent s'entendre particulièrement de l'immolation de Jésus sur la croix. Mais, « pourquoi, demande saint Jean Chrysostome, a-t-il voulu être immolé sur la croix, en un lieu élevé, et non sous un toit? C'était, répond le saint docteur, afin de purifier l'air vicié par le péché : *Ut aeris naturam purgaret.* La terre aussi a été purifiée par cette immolation, car le sang coulait sur elle du côté de Jésus-Christ. *Purgabatur item et terra, fluebat enim a latere sanguis in ipsam.* Et voilà pourquoi, continue le saint docteur, Jésus-Christ a voulu souffrir la mort hors la ville et les murs de Jérusalem, pour nous apprendre que son sacrifice était universel, et qu'il voulait s'offrir pour toute la terre, et que, par conséquent, la purification était commune, et non spéciale à un peuple, comme pour les sacrifices qui avaient lieu chez les juifs : *Idcirco extra urbem et mœnia, ut discas universale sacrificium esse quia pro universa terra erat oblatio; et purgationem item esse communem, non peculiarem, quemadmodum apud Judæos.* » (Homil. *De Cruce et Latr.*)

(64) On peut ajouter, dans le sens des considérations qui précèdent, que l'empire si grand, si universel du démon sur les hommes et sur toutes les choses créées devenues esclaves du péché, a été singulièrement amoindri depuis l'incarnation du Verbe, de même que celui de l'idolâtrie, l'œuvre satanique par excellence. (*Dii gentium dæmonia.* [*Psal.* xcv, 5.]) Ces deux conséquences incontestables et incontestées de l'incarnation, ont été immenses dans les destinées du monde et de l'humanité. Or cette guerre que le Fils de Dieu était venu livrer au « Prince de ce monde, » l'Église la poursuit et la poursuivra sans relâche jusqu'à la fin des temps.

(65) *Nam exspectatio creaturæ revelationem filiorum Dei exspectat.* (*Rom.* viii, 19.)

(66) *Vanitati enim creatura subjecta est non volens.* (*Ibid.*, 20.)

(67) *Sed propter eum qui subjecit eam in spe : quia et ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis, in libertatem gloriæ filiorum Dei.* (*Ibid.*, 20, 21.)

(68) *Omnis creatura ingemiscit et parturit usque adhuc.* (*Ibid.*, 22.)

(69) *Non solum autem illa, sed et nos ipsi primitias spiritus habentes, et ipsi intra nos gemimus adoptionem filiorum Dei exspectantes, redemptionem corporis nostri.* (*Ibid.*, 23.)

cieux, et une nouvelle terre, et il effacera jusqu'au souvenir de ce monde corrompu (70).

Maintenant le moment est venu d'examiner s'il est vrai que le christianisme ait annihilé la matière et lui ait ravi la place honorable qu'elle doit occuper dans les œuvres de la création.

Réponse à l'accusation qu'on porte contre le christianisme d'avoir trop ravalé la matière.

Que penser aujourd'hui de nos écrivains sensualistes et soi-disant progressistes, qui accusent le catholicisme de ravaler la matière, de la frapper d'impuissance et de nullité? que penser de ces écrivains, si ce n'est qu'en ceci comme en beaucoup d'autres points, ils calomnient gratuitement le catholicisme dont ils méconnaissent la vaste et profonde sagesse? Inconsidérés propagateurs de je ne sais quel système de transformation religieuse et sociale, vous dites que jusqu'à présent le catholicisme a trop exalté l'esprit aux dépens de la matière; qu'il est temps de réhabiliter celle-ci et de lui restituer la place honorable qui lui revient dans les œuvres de Dieu. Hé! qui la lui a ravie, cette place honorable, si ce n'est la convoitise des sens dont vous encouragez par principe les folles exigences? Qui l'a respectée le plus, cette matière, ou de Jésus-Christ qui l'a élevée par son union hypostatique jusqu'à la divinité, ou de vos maîtres qui n'ont jamais pu l'exalter au delà de l'utile ou du positif? qui, maintenant, l'honore le plus, ou de l'Église catholique qui la consacre aux œuvres de charité, qui l'adopte sous mille formes à la structure, à la décoration de ses temples, à la splendeur de ses cérémonies, ou de vos disciples qui la sacrifient tous les jours aux caprices de la vanité? ou des chrétiens qui respectent leurs corps comme les temples du Saint-Esprit, ou de vos partisans qui les prostituent à tous les excès? Maintenant silencieuses, ces créatures élèveront la voix contre vous, au grand jour de la résurrection de la chair, qui sera aussi celui de leur délivrance. Elles demanderont à Dieu vengeance de la servitude où vous les faites gémir encore ici-bas; et alors vous verrez ces nouveaux cieux et cette nouvelle terre, vers lesquels ne se portèrent peut-être jamais vos yeux, appesantis qu'ils étaient par de vaines et terrestres pensées.

Telle est, non d'après les vains caprices de l'imagination, mais bien d'après le texte formel des livres saints, des Pères et des docteurs, la théorie catholique de la réhabilitation de ce monde visible et matériel.

Combien ce dogme de la réhabilitation par le Verbe fait chair, de la créature intelligente et de ce monde visible, a dû modifier profondément les conditions de l'art et de la poésie. Témoignages remarquables de Châteaubriand à ce sujet.

Or qui ne voit combien une semblable théorie, avec celle de la réhabilitation de la créature intelligente, spirituelle, qui la suppose nécessairement, a dû bouleverser de fond en comble les conditions de l'art et de la poésie, au point de vue du sentiment religieux et de l'expression des caractères et des passions. Sous ce dernier rapport, notre immortel Châteaubriand n'a rien laissé à dire à ceux qui viendraient après lui. Nous ne pouvons donc que renvoyer le lecteur au livre deuxième de la seconde partie de son *Génie du christianisme*, qui traite de la poétique chrétienne dans ses rapports avec les caractères; et au livre troisième et suivant où il est question de cette même poétique chrétienne, dans ses rapports avec les passions. Néanmoins, je ne puis résister au désir de citer quelques-uns des passages les plus saillants de ce livre admirable.

« S'il existait une religion qui s'occupât sans cesse de mettre un frein aux passions de l'homme, cette religion augmenterait nécessairement le jeu des passions dans le drame et dans l'épopée; elle serait plus favorable à la peinture des sentiments que toute institution religieuse qui, ne connaissant point des délits du cœur, n'agirait sur nous que par des scènes extérieures. Or c'est ici le grand avantage de notre culte sur les cultes de l'antiquité: la religion chrétienne est un vent céleste qui enfle les voiles

(70) *Ego creo cœlos novos et terram novam, et non erunt in memoria priora, et non ascendent super eos.* (*Isa.* LXV, 17.) C'est dans le même sens que saint Pierre, après avoir parlé de l'anéantissement par le feu du monde actuel, ajoute: « Nous attendons, selon la promesse de Dieu, de nouveaux cieux et une nouvelle terre, qui seront le séjour de la justice. *Novos vero cœlos et novam terram secundum promissa ipsius exspectamus, in quibus justitia inhabitat.* » (*II Petr.* III, 12, 13.) Saint Jean n'est pas moins explicite, lorsqu'il nous dit dans l'Apocalypse (XXI, 1): *Et vidi cœlum novum et terram novam. Primum enim cœlum, et prima terra abiit, et mare jam non est.* Faut-il prendre à la lettre ces *nouveaux cieux* et cette *nouvelle terre?* Sans entrer ici dans une discussion qui sortirait de mon plan, je me bornerai à faire observer que les expressions dont il s'agit ont été prises littéralement par les plus grands docteurs de l'Église. Je citerai seulement saint Jean Chrysostome, qui s'exprime ainsi dans son homélie sur l'immortalité de l'âme, à l'endroit où il commente le passage de saint Paul, *Omnis creatura ingemiscit*, etc., rappelé plus haut: « Tout périra, non pour être anéanti, mais pour être changé, et la mort ne sera qu'un germe d'immortalité... Nouveaux cieux, nouvelle terre. Ce ne sera pas vous seul, ô homme, qui serez affranchi des liens qui vous enchaînent à la mortalité, à la corruption; toutes les créatures le seront avec vous, régénérées comme vous à une existence nouvelle. Elles ont participé à votre servitude; elles participeront à votre liberté. Devenues corruptibles avec vous, elles deviendront avec vous incorruptibles. La terre, nourrice de l'homme, fut enveloppée dans sa disgrâce. Réhabilitée avec son royal pupille, elle recouvrera sa première magnificence au jour où, transformé lui-même, rappelé au trône de Dieu, son père, il sera rendu à son antique gloire. »

de la vertu, et multiplie les orages de la conscience autour du vice. »

Ensuite, après avoir démontré par la différence radicale que le christianisme a apportée à la signification respective des mots qui désignent les vices et les vertus, tels que *orgueil* et *humilité*, comment les bases de la morale ont été changées parmi les hommes, du moins parmi les hommes chrétiens depuis la prédication de l'Evangile, Châteaubriand fait remarquer comment cette transmutation de principes montre la nature humaine sous un jour tout nouveau, à tel point que nous découvrons dans les passions des rapports que les anciens n'y voyaient pas.

« Donc, pour nous, conclut-il, la racine du mal est la *vanité*, et la racine du bien la *charité*; de sorte que les passions vicieuses sont toujours un composé d'orgueil, et les passions vertueuses un composé d'amour. — Pourquoi les passions qui tiennent au courage sont-elles plus belles chez les modernes que chez les anciens? Pourquoi avons-nous donné d'autres proportions à la valeur, et transformé un mouvement brutal en une vertu? C'est par le mélange de la vertu chrétienne directement opposée à ce mouvement, l'*humilité*. De ce mélange est née la *magnanimité* ou la *générosité poétique*, sorte de passion (car les chevaliers l'ont poussée jusque là) totalement inconnue des anciens.

« Un de nos plus doux sentiments, et peut-être le seul qui appartienne absolument à l'âme (les autres ont quelque mélange des sens dans leur nature ou dans leur but), c'est l'amitié. Et combien le christianisme n'a-t-il point encore augmenté les charmes de cette passion céleste, en lui donnant pour fondement la *charité?* Jésus-Christ dormait dans le sein de Jean; et sur la croix avant d'expirer, l'amitié l'entendit prononcer ce mot digne d'un Dieu: *Mater, ecce filius tuus; discipule, ecce mater tua.* (*Joan.* XIX, 26 et 27.) Mère, voilà ton fils; disciple, voilà ta mère. » Et plus bas :

« Cette chaleur que la *charité* répand dans les passions vertueuses leur donne un caractère divin. Chez les hommes de l'antiquité l'avenir des sentiments ne passait pas le tombeau où il venait faire naufrage. Ainsi, frères, époux, se quittaient aux portes de la mort, et sentaient que leur séparation était éternelle. Le comble de la félicité pour les Grecs et les Romains se réduisait à mêler leur cendres ensemble; mais combien elle devait être douloureuse, une urne qui ne renfermait que des souvenirs! Le polythéisme avait établi l'homme dans les régions du passé; le christianisme l'a placé dans les champs de l'espérance. Le principe de nos amitiés n'est point dans ce monde : deux êtres qui s'aiment ici-bas sont seulement sur la route du ciel où ils arriveront ensemble, si la vertu les dirige : de manière que cette forte expression des poëtes, *exhaler son âme dans celle de son ami*, est littéralement vraie pour deux Chrétiens. En se dépouillant de leur corps, ils ne font que se dégager d'un obtacle qui s'opposait à leur union intime, et leurs âmes vont se confondre dans le sein de l'Eternel. »

A cette peinture (que nous avons dû nécessairement abréger) de l'*amitié chrétienne*, l'illustre auteur fait succéder celle de l'*amour passionné* qui joue un si grand rôle dans la *poétique* des peuples modernes. Ce n'est que parmi eux qu'on a vu se former ce mélange des sens et de l'âme, cette espèce d'amour dont l'amitié est la partie morale. C'est encore au christianisme que l'on doit ce sentiment perfectionné; c'est lui qui, tendant sans cesse à épurer le cœur, est parvenu à jeter de la spiritualité jusque dans le penchant qui en paraissait le moins susceptible (71). Voilà donc un nouveau moyen de situations poétiques que cette religion si dénigrée a fourni aux auteurs mêmes qui l'insultent; on peut voir dans une foule de romans les beautés qu'on a tirées de cette passion demi-chrétienne.

« Cet amour n'est ni aussi saint que la piété conjugale, ni aussi gracieux que le sentiment des bergers; mais, plus poignant que l'un et l'autre, il dévaste les âmes où il règne. Ne s'appuyant point sur la gravité du mariage, ou sur l'innocence des mœurs champêtres, ne mêlant aucun autre prestige au sien, il est à soi-même sa propre illusion, sa propre folie, sa propre substance. Ignorée de l'artisan trop occupé et du laboureur trop simple, cette passion n'existe que dans ces rangs de la société où l'oisiveté nous laisse surchargés du poids de notre cœur, avec son immense amour-propre et ses éternelles incertitudes.

« Il est si vrai que le christianisme jette une si éclatante lumière dans l'abîme de nos passions, que ce sont les orateurs de l'Eglise, qui ont dépeint les désordres du cœur humain avec le plus de force et de vivacité. Quel tableau Bourdaloue ne fait-il pas de l'ambition! Comme Massillon a pénétré dans les replis de nos âmes, et exposé au jour nos penchants et nos vices. « C'est le « caractère de cette passion, dit cet homme « éloquent, en parlant de l'amour, de remplir « le cœur tout entier, etc ; on ne peut plus « s'occuper que d'elle; on en est possédé, enivré; on la trouve partout; tout enre trace « les funestes images; tout en réveille les injustes désirs; le monde, la solitude, la pré-

(71) On sait, en effet, combien ce penchant avait été matérialisé chez les gentils, et en particulier chez les Grecs et les Romains. Tout, parmi eux, lois, coutumes, institutions, tendait sans cesse à ravaler le sexe presqu'au niveau de la brute. Il ne faut donc point s'étonner si, à leurs yeux, la femme n'était qu'un instrument de grossière volupté, et s'ils choisissaient de préférence, chez les hommes, les types de la beauté physique. On connaît leur prédilection infâme pour les jeunes garçons, et l'on sait que les philosophes eux-mêmes donnaient dans cet étrange désordre de l'esprit et des sens, et ne prenaient pas même la peine de s'en cacher.

« sence, l'éloignement, les objets les plus in-« différents, les occupations les plus sérieuses, « le temple saint lui-même, les autels sacrés, « les mystères terribles en rappellent le sou-« venir (72). » L'espace nous manque pour reproduire le beau chapitre 3, dans lequel Châteaubriand analyse la Phèdre de Racine, plus passionnée encore que Didon, parce qu'elle n'est qu'une *épouse chrétienne*. Sous la plume du grand poëte français, pénétré à son insu de l'esprit chrétien, l'épouse de Thésée se montre en effet plus passionnée, plus coupable et plus tourmentée par le remords que ne l'ont représentée les poëtes antiques. C'est un type complétement transformé. Il en est d'autres encore plus remarquables, puisqu'ils ne doivent rien au paganisme, parmi lesquels l'illustre et premier défenseur de la poétique chrétienne a choisi Julie d'Etange, Clémentine et Héloïse. Je ne puis que renvoyer le lecteur au chapitre 5, d'ailleurs bien connu, dans lequel Châteaubriand trace de main de maître une esquisse aussi fine que profonde de ces trois caractères si diversement et si admirablement nuancés. Mais je ne saurais passer sous silence le chapitre 9 qui termine le livre IIIe de la seconde partie et qui traite du *vague des passions*, attendu qu'il est la conclusion naturelle en même temps que le complément de tout ce que l'auteur vient d'exposer touchant la transformation morale opérée par l'influence du principe chrétien dans le cœur de l'homme. Ici encore, l'on ne peut que citer.

« Il reste à parler de l'état de l'âme qui, ce nous semble, n'a pas encore été bien observé : c'est celui qui précède le développement des passions, lorsque nos facultés jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet. Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du *vague* des passions augmente ; car il arrive alors une chose fort triste : le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude des livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments rendent habile sans expérience. On est détrompé, sans avoir joui ; il reste encore des désirs et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence, pauvre, sèche et désenchantée. On habite avec un cœur plein un monde vide ; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout.

« L'amertume que cet état de l'âme répand sur la vie est incroyable ; le cœur se retourne et se replie en cent manières pour employer des forces qu'il sent lui être inutiles. Les anciens ont peu connu cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble ; une grande existence publique, les jeux du Gymnase et du Champ de Mars, les affaires du Forum et de la place publique, remplissaient leurs moments et ne leur laissaient aucune place aux ennuis du cœur.

« D'une autre part, ils n'étaient pas enclins aux exagérations, aux espérances, aux craintes sans objet, à la mobilité des idées et des sentiments, à la perpétuelle inconstance, qui n'est qu'un dégoût constant ; dispositions que nous acquérons dans la société des femmes. Les femmes, indépendamment de la passion directe qu'elles font naître chez les peuples modernes, influent sur les autres sentiments. Elles ont dans leur existence un certain abandon qu'elles font passer dans la nôtre ; elles rendent notre caractère d'homme moins décidé ; et nos passions, amollies par le mélange des leurs, prennent à la fois quelque chose d'incertain et de tendre.

« Enfin les Grecs et les Romains, n'étendant guère leurs regards au delà de la vie, et ne soupçonnant point de plaisirs plus parfaits que ceux de ce monde, n'étaient point portés comme nous aux méditations et aux désirs par le caractère de leur culte. Formée pour nos misères et pour nos besoins, la religion chrétienne nous offre sans cesse le double tableau des chagrins de la terre et des joies célestes ; et, par ce moyen, elle fait dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines d'où découlent d'inépuisables rêveries. Le Chrétien se regarde toujours comme un voyageur qui passe ici-bas dans une vallée de larmes, et qui ne se repose qu'au tombeau. Le monde n'est point l'objet de ses vœux, car il sait que *l'homme vit peu de jours* (*Job* XIV, 1), et que cet objet lui échapperait vite.

« Les persécutions qu'éprouvèrent les premiers Chrétiens augmentèrent en eux ce dégoût des choses de la vie. L'invasion des Barbares y mit le comble, et l'esprit humain en reçut une impression de tristesse, et peut-être même une teinte de misanthropie qui ne s'est jamais bien effacée. De toutes parts s'élevèrent des couvents, où se retirèrent des malheureux trompés par le monde, et des âmes qui aimaient mieux ignorer certains sentiments de la vie que de s'exposer à les voir cruellement trahis. Mais de nos jours, quand les monastères ou la vertu qui y conduit ont manqué à ces âmes ardentes, elles se sont trouvées étrangères au milieu des hommes. Dégoûtées par leur siècle, effrayées par leur religion, elles sont restées dans le monde, sans se livrer au monde ; alors elles sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consument d'elles-mêmes dans un cœur solitaire (73). »

A ces belles pages sur le *vague des passions* qui caractérise les peuples modernes, nous pourrions ajouter que la même influence de l'esprit chrétien a imprimé chez eux à la physionomie humaine une sensibilité, une énergie, une étonnante variété d'expression

(72) MASSILLON, l'*Enfant prodigue*, première partie.

(73) *Génie du christianisme*, livre III, chap. 19.

que l'on chercherait vainement dans les types de l'art antique, si froids, si monotones dans leur régularité. De là une différence bien sensible, surtout dans la peinture, soit quant à l'exécution, soit quant à l'effet, entre ces types et ceux de l'art moderne et de l'art chrétien en particulier. Mais n'anticipons point : cette réflexion et plusieurs autres qui s'y rattachent, trouveront mieux leur place dans le cœur de l'ouvrage et, en partie, dans le chapitre 3 et suivants de cette dissertation.

CHAPITRE IV.

DES QUATRE PRINCIPAUX CARACTÈRES D'EXPRESSION, PROPRES A L'ART CHRÉTIEN.

Le premier de ces caractères est la grandeur.

Nous venons de voir quel champ immense et tout nouveau offre à l'imagination de l'artiste chrétien la réhabilitation successive de l'humanité par le Verbe, avec ses conséquences dans le présent et dans l'avenir, en même temps que la transformation morale et physique qui en est résultée pour les individus. Dans le cours de mon Dictionnaire, je reprendrai, pour lui donner les développements qu'elle exige, cette thèse si importante et si féconde en aperçus d'un grand intérêt. L'objet de ces deux dissertations préliminaires étant de poser les principes qui doivent servir de base aux jugements que nous aurons à porter ensuite sur les œuvres de l'art, je termine celle-ci par l'exposé des principaux caractères qui sont propres à l'art chrétien et qui en révèlent toute l'excellence. Or ces caractères sont : la grandeur, le mystère et l'amour ; je m'explique.

Dieu seul pouvait nous faire connaître Dieu. C'est ce qu'il a fait, lorsque, sortant de la lumière inaccessible qu'il habitait, il est devenu comme l'un de nous, nous laissant voir et toucher dans sa propre chair cette lumière cachée jusque-là dans ses profondeurs infinies. C'est alors que nous avons vu cet Homme-Dieu « plein de grâce et de vérité, » et que nous avons entendu sortir de sa bouche des paroles ineffables sur l'unité, l'infinité et l'éternité de Dieu, sur ses perfections adorables, si étrangement méconnues ou défigurées par les fables des poëtes et les folies de la gentilité ; aussitôt se sont écroulés des milliers d'idoles avec leur culte tantôt riant, tantôt sanguinaire, tantôt voluptueux, mais toujours terrestre et charnel : Jéhova qui n'a d'autre nom que celui de l'Etre, Jéhova, le Dieu des armées, qui est assis sur les chérubins ; qui vole au milieu des airs dans des chariots de feu ; qui, d'un seul mot peut anéantir des millions d'univers, Jéhova domine de toute la hauteur du ciel, l'Olympe avec sa cour mesquine de dieux et de demi-dieux. Sans doute, à l'aide de quelques traditions antiques échappées au naufrage des vérités révélées, les poëtes et les artistes ont pu s'élever parfois à une grande hardiesse d'image et de pensée. Ainsi, Homère a bien pu nous représenter Jupiter ébranlant tout l'Olympe d'un simple mouvement de son sourcil. Mais ces images sont rares dans les poëtes antiques, tandis que nos livres saints semblent se jouer continuellement avec le sublime de pensée et d'expression.

Or ces idées si hautes, si magnifiques, que le Verbe fait homme est venu nous donner de Dieu, ont imprimé nécessairement à l'art chrétien un caractère de sublimité qu'on chercherait vainement ailleurs. Les anciens ont-ils quelque chose de comparable, pour les paroles et pour le chant, à notre *Te Deum laudamus*, surtout lorsqu'il est exécuté par des milliers de voix et accompagné de la grande harmonie de l'orgue et des cloches dans une immense basilique. C'est ce caractère de grandeur morale, propre à l'art chrétien, qui lui imprime un genre de beauté auquel n'atteignit jamais l'art des anciens. Quels types, en effet, pour cet art que la plupart des dieux et des demi-dieux qui étaient le thème ordinaire de ses inspirations. Combien ces types étaient vulgaires, et trop souvent ridicules ou indécents ! Il a fallu tous les efforts du génie pour les idéaliser, et l'on sait que de tout temps, même pendant la plus belle époque de l'art grec, le génie n'a été qu'une heureuse exception parmi les artistes. Ceux, au contraire, qui ont travaillé sous l'inspiration du christianisme, n'ont eu, en quelque sorte, qu'à se laisser diriger par son souffle divin, pour multiplier dans nos basiliques des œuvres d'une incomparable grandeur. Mais aussi, quels types inspirateurs, que ceux de Jésus-Christ Dieu et homme, de Marie, Vierge et Mère de Dieu, des esprits célestes, avec leur hiérarchie, des vierges, des justes et des martyrs ?

Nous reviendrons en leur lieu sur ces types incomparables et inépuisables de beauté. Observons seulement ici que ce caractère de grandeur chrétienne qui nous occupe maintenant fait que nos temples chrétiens, plus grands par leurs dimensions matérielles que ne l'étaient les temples païens, le sont encore par leur caractère auguste, et surtout par la majesté des rites qui s'y opèrent aux principales solennités. Nous reviendrons plus tard sur cette considération. Tel est le premier caractère propre à l'art chrétien, la grandeur. Le second, c'est le mystère

Second caractère de l'art chrétien, le mystère.

Avec la doctrine de l'unité et des perfections divines, nous a été révélée la Trinité des personnes, trinité inénarrable dont Dieu a voulu imprimer l'image nécessairement imparfaite dans l'âme humaine, trinité dont le nombre mystérieux joue aussi un grand rôle dans les types, les symboles et les traditions primitives de l'humanité. A ce mystère s'en rattache un autre, non moins auguste et non moins fécond en nouvelles

inspirations pour les beaux arts, celui de l'incarnation. Le Verbe, dans son amour infini pour l'humanité, a voulu se l'unir par des liens si étroits qu'il ne fût avec elle qu'une même personne en deux natures. On a vu alors la justice, la miséricorde et la paix s'embrasser, par une étreinte commune dans cette personne du Verbe incarné, où elles s'étaient donné rendez-vous depuis la prévarication du paradis terrestre. Jésus médiateur entre Dieu et les hommes, vient réconcilier le monde avec son créateur, pacifiant par son sang le ciel et la terre, nous ouvrant ensuite la porte des cieux où son humanité sainte doit intercéder pour nous sans relâche, jusqu'à ce qu'à travers bien des peines, bien des dangers, bien des épreuves, nous ayons mérité de la contempler nous-mêmes dans sa gloire.

En attendant, assaillie par les tempêtes redoublées qui traversent sa marche laborieuse et semée d'écueils, l'Eglise demande appui et protection à son céleste époux; mais ce n'est pas elle qui prie, c'est le Saint-Esprit, qui prie en elle et pour elle, qui lui inspire la forme de ses cérémonies et l'onction de ses chants divins. C'est lui qui nous apprend, au milieu des dangers et des amertumes de la vie, à appeler Dieu; mon Père; *in quo clamamus Abba (Pater)* (*Rom.* VIII, 15), ce Dieu que l'homme jadis osait à peine appeler Maître ou Seigneur. C'est lui encore qui, par son action invisible et pénétrante, nous détache graduellement de la terre et nous fait désirer les ailes de la colombe, pour aller nous reposer dans le sein de Dieu. La terre elle-même déjà délivrée en partie du joug du péché, par le sang du médiateur, qui a coulé sur elle, gémit et soupire comme une femme dans l'enfantement, après cette délivrance parfaite qui n'aura lieu qu'à la résurrection des corps. Et c'est le Saint-Esprit qui pousse ainsi toutes les créatures inanimées à leur entier affranchissement, en les purifiant par ses cérémonies, ses expiations, ses exorcismes, du reste de souillure qu'elles ont conservé du péché.

De là ce mélange de joie et de tristesse, de crainte et d'espérance, expression vraie d'une réhabilitation laborieuse et non achevée qui domine dans la liturgie chrétienne et dans ses chants en particulier. De là cette mélancolie qui s'élève dans le cœur du Chrétien même le plus fidèle, à la vue d'une délivrance assurée par le sang d'un Dieu, mais à chaque instant compromise par la faiblesse de sa nature et par les occasions nombreuses de chute semées sous ses pas, délivrance commencée dans le temps, mais qui ne doit être certaine et définitive qu'à la porte de l'éternité. Ainsi tout, dans la vie du Chrétien, est mystérieux comme son culte; tout, jusqu'à ses joies et ses périls, jusqu'à ses craintes et ses espérances. Tel est le deuxième caractère de la poétique chrétienne, le mystère. Passons au troisième, je veux dire « l'expression de l'amour divin. »

Troisième caractère de la poétique chrétienne, l'expression de l'amour divin.

Ainsi que nous en avons fait déjà la remarque, le christianisme, avec ses grands et ineffables mystères, en révélant à l'homme un monde nouveau d'idées, d'images et de sentiments, a singulièrement élargi la sphère de son intelligence et de son amour. Principalement dévoués au culte de la forme, les artistes grecs ne virent rien au delà de la beauté humaine, et dans leurs compositions les plus terribles ils eurent toujours soin d'éviter un genre d'expression trop énergique qui aurait pu blesser leur délicatesse. De là ce calme, cette placidité, je dirais presque ce froid glacial que nous remarquons dans leurs plus célèbres monuments de peinture, et de tels hommes, non-seulement étaient étrangers à l'enthousiasme de l'amour divin, mais encore de l'amour profane, ils ne connaissaient guère que le côté matériel.

Mais comme l'amour est le premier besoin de l'homme sur la terre, besoin que l'amour divin seul peut satisfaire, depuis que l'homme, en quittant le Créateur pour se rechercher lui-même, est devenu malheureux, en se trouvant, Jésus est venu lui apporter cet aliment de l'amour divin, *Ignem veni mittere in terram.* (*Luc.* XII, 49.) On connaît les résultats merveilleux de cet élément nouveau dans le monde qui en a été transformé. Mais on n'apprécie peut-être pas assez son influence sur l'art qui n'est que l'écho fidèle des sentiments du cœur humain. Il est hors de doute que celui de l'amour profane dérive de cette influence chrétienne, si l'on ne le considère que dans ce qu'il a de généreux, d'exalté, d'immatériel. Cela est si vrai, qu'on n'observe que chez les nations modernes cette transformation de l'amour humain, tandis que, même de nos jours, nous le voyons encore réduit à l'état d'instinct naturel chez les infidèles et en particulier chez les mahométans.

L'amour profane, ainsi modifié et jusqu'à un certain point spiritualisé par le génie chrétien, doit offrir et offre réellement dans ses divers genres d'expression au moyen des arts et de la poésie, des analogies frappantes avec ceux de l'amour divin. Et, en effet, y a-t-il quelque chose de plus tendre et de plus exalté, dans la langue de l'amour profane, que les chants séraphiques d'un François d'Asisses, d'une Thérèse et de tant d'autres martyrs qui se consumaient dans l'amour de Dieu! Comme l'amour humain, celui-ci a ses délires, je dirais même ses emportements dans ces personnages extatiques devenus « fous d'amour, » eux-mêmes le disent, dans l'enthousiasme et les transports de l'amour divin. Jamais on n'entendit la lyre d'un poëte chanter des vers comme celui-ci, par exemple, de la vierge d'Avila, « Je me meurs du regret de ne pouvoir mourir. » *Que muero porque non muero*, qui revient à la fin de chaque strophe de son cantique célèbre. Il faut lire cet admirable

chant tout entier, pour se faire une idée de cet amour qui, selon l'expression de Thérèse elle-même, pénètre la moelle du cœur. Mais il ne la ronge pas, comme l'amour profane, et ce n'est point là la seule différence qui le distingue de celui-ci; car, autant l'un est égoïste, jaloux, inquiet, concentré en lui-même, autant l'autre est expansif, généreux, large, calme et sérieux (74). Vous n'avez qu'à jeter les yeux sur un tableau de Taddée, de Dominique Bartolo ou de Lorenzo di Credi (75), pour reconnaître cet heureux mélange d'ivresse et de sérénité, de paix et d'extase, de calme et de ravissement, que révèlent les traits des anges et des bienheureux.

Tel est cet amour qui a inspiré la composition des chants, des tableaux et des statues de l'art catholique, non, toutefois, avec l'exaltation et l'impétuosité qui se révèlent dans les cantiques de quelques saints personnages, mais avec cette expression douce, céleste, quoique très-animée et toujours pénétrante, qui est le cachet ordinaire de l'amour divin.

Quatrième caractère de la poétique chrétienne, la grace et la naïveté.

Aux caractères de grandeur, de mystère et d'amour, que nous révèle la poétique chrétienne, il faut ajouter ce mélange de grace et de naïveté qui prête un charme inexprimable à ses compositions dont il tempère admirablement la gravité. Prenons pour exemple la naissance du Verbe incarné. C'est celle d'un Dieu, mais d'un Dieu enfant. Elle est chantée par les anges dans les cieux, célébrée par la joie champêtre des bergers, annoncée par une étoile miraculeuse qui, des confins de l'Arabie, dirige vers le nouveau-né les trois mages avec leurs riches présents. Que de chants suaves et gracieux n'inspire pas tous les jours à la lyre chrétienne Marie, rose mystique, lis de pureté, source claire et limpide que ne souillèrent jamais les eaux bourbeuses de la concupiscence; jardin semé de toutes sortes de fleurs, de vertus, où ne pénétra jamais le serpent corrupteur! Marie, reine des anges, mère de Dieu et des hommes, étoile lumineuse dans les ténèbres de la vie, tour de sûreté contre les orages, refuge constamment ouvert aux pécheurs; Marie fut toujours pour les sculpteurs, les peintres et les musiciens, le type par excellence de la grace, de la douceur et de l'aimable pureté; type unique auquel nul ne saurait être comparé! type merveilleux, enfanté avec tant d'autres merveilles par la naissance dans la chair, de Celui qui n'a cessé de conserver néanmoins la vie divine, éternelle, qui lui est propre! Nous y reviendrons dans le cours de cet ouvrage.

C'est ainsi que l'Incarnation a fourni à la poétique chrétienne ces quatre caractères de grandeur, de mystère, d'amour, de grace et de naïveté qu'elle possède exclusivement à toute autre. Et ces quatre grands caractères, l'Eglise les énumère tous les jours dans ce beau cantique d'adoration, d'amour et de reconnaissance, dont le début fut improvisé par les anges dans les cieux. *Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.* (*Luc.* II, 14.) *Nous vous louons, nous vous bénissons, nous vous adorons, nous vous glorifions, nous vous rendons des actions de grâces à cause de votre grande gloire. Seigneur, Roi du ciel, Dieu, Père tout-puissant, Seigneur, Fils unique de Dieu, Jésus-Christ, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père, ô vous qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous; vous qui effacez les péchés du monde, accueillez notre supplication; vous qui êtes assis à la droite du Père, ayez pitié de nous. Parce que vous êtes le seul saint, le seul Seigneur, le seul Très-Haut, ô Jésus-Christ, avec le Saint-Esprit, dans la droite de Dieu le Père. Amen.*

Toute l'économie du christianisme est renfermée dans ce cantique d'adoration, de louange et de prière : l'unité, la grandeur de Dieu, la trinité des personnes, l'incarnation du Verbe, Fils de Dieu, Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde, les besoins et les misères de l'humanité, ses supplications réitérées vers le ciel. Il n'est donc pas étonnant qu'il renferme aussi toute l'économie de la poétique chrétienne, qui n'est elle-même que la traduction du dogme et du rite catholique, à la fois mystérieux, gracieux et sublime. On chercherait vainement quelque chose d'analogue dans les autres poétiques de l'art. Celui des Chrétiens ne s'explique donc que par le principe qui le détermine et le dirige dans ses quatre grands moyens d'expression, qui sont la sculpture, la peinture, la musique et l'architecture, que la liturgie appelle à son secours. Et ce principe n'est autre que l'incarnation du Verbe réparateur de l'homme et de l'univers déchus par le péché. En voici une preuve frappante entre toutes les autres.

Vous êtes près d'une grande ville, à Reims, par exemple. C'est au moment où le crépuscule commence à envelopper la cité de son demi-jour. Au-dessus de ses toits pressés et de son incessante agitation, vous apparaît dans le lointain la basilique chrétienne, masse imposante qu'on prendrait pour une montagne, mais dégagée par ses tours aériennes, évidée par ses longues fenêtres ogivales, ses sculptures de dentelle, ses pinacles et ses clochetons. Le bourdonnement sourd et harmonieux de ses cloches frappe en même temps vos oreilles, et vient compléter l'émotion qui vous a déjà saisi.

(74) Lire, pour plus de développement, le parallèle aussi juste qu'ingénieux entre l'*amour terrestre* et l'*amour céleste*, qui est à la fin des *Mémoires* du prince de Hohenlohe. (1 vol. in-8°, Lagny, à Paris, 1835.)

(75) Trois célèbres peintres de l'*école mystique* italienne. Nous reviendrons avec plus de détails sur cette *école*, au mot PEINTURE MYSTIQUE.

Une secrète impulsion vous entraîne vers le portail de la cathédrale, majestueuse préface de l'édifice, dont la configuration hiératique et les myriades de statues qui le décorent sont autant de symboles mystérieux. C'est avec regret que vous détournez les yeux de ce sublime poëme, écrit sur la pierre, pour pénétrer dans l'intérieur du temple. Cet intérieur est déjà un magnifique symbole. C'est la nef, *navis*, le vaisseau, car il figure admirablement par sa longueur et l'arc aigu de sa voûte le vaisseau de l'Eglise, battu par la tempête et toujours debout. La basilique elle-même a la forme d'une *croix*, pour vous rappeler l'instrument du grand sacrifice qui se renouvelle tous les jours dans le temple auguste. Au chevet de cette croix repose, comme il reposait au chevet du Calvaire, l'Homme-Dieu victime, tête et point de départ de tout le culte chrétien. Mais déjà les accents de la prière se sont fait entendre; déjà vos oreilles ont été frappées du murmure doux et solennel de l'orgue, qui, tantôt accompagne amoureusement des chants de louange qu'on dirait l'écho de ceux du ciel, tantôt promène seul dans la mystérieuse profondeur des nefs ses larges et mélancoliques accords. Vous croyez alors entendre le frémissement des vitraux, vous croyez voir les statues d'anges et de saints se mouvoir, s'associer à ce concert ineffable de prières et d'actions de grâces. Alors le peuple fidèle, agenouillé sur les dalles du temple, semble avoir perdu sous ces voûtes saintes l'empreinte de la souillure et des passions mondaines. Agrandi par tant de mystères augustes dont il a été le principal objet et qui se renouvellent tous les jours pour lui (tant son âme est d'une valeur inestimable devant Dieu), il apparaît, ce qu'il est véritablement devenu par la médiation du Verbe incarné, *une race choisie*, — *un sacerdoce royal* (*I Petr.* II, 9), — *une nation sainte* (*Ibid.*), — *un peuple d'acquisition* (*Ibid.*), racheté au prix d'un sang divin. C'est ce que nous découvririons plus particulièrement, si nous entrions plus avant dans la signification de ces cérémonies, de ces ornements, de ces cantiques sacrés. Nous verrions que l'âme de tous ces rites symboliques et mystérieux, c'est la réhabilitation de l'homme déchu et celle de ce monde visible et matériel entraîné dans sa chute et dans sa dégradation. C'est ainsi que ce monde matériel lui-même se purifie, s'ennoblit, se dégage de jour en jour de la servitude du péché, en prêtant ses éléments divers à l'architecture, à la sculpture, à la peinture et à la musique chrétiennes, et ses éléments acquièrent ensuite une nouvelle perfection des rites mystérieux qui s'accomplissent dans le temple saint à l'érection et à l'embellissement duquel ils ont déjà contribué. Lisez attentivement le rituel romain et vous verrez que nous ne parlons pas ici, en figures, mais qu'il s'agit d'augustes et sensibles réalités. Oui, l'homme tombé et relevé de sa chute jusqu'à Dieu descendu jusqu'à l'homme, voilà la clef non-seulement des dogmes du christianisme, mais encore de ses rites; non-seulement de ses rites, mais encore des arts consacrés à son culte, dont ils sont les sublimes et éloquents interprètes. Et si la clef de tant de mystères n'était point dans l'Incarnation, où la trouverions-nous?

Tels sont les principes qui doivent nous diriger dans nos appréciations des œuvres de l'art chrétien, soit que nous les considérions en elles-mêmes, soit que nous les envisagions dans leur rapport avec l'art païen. Ce seront, par conséquent, ceux qui nous guideront dans cet ouvrage. Il sera entièrement rédigé sur un plan réel, quoique non apparent, la forme de dictionnaire, excluant nécessairement toute ordonnance symétrique dans la distribution des matières. Une table analytique et raisonnée de ces dernières que nous donnerons à la fin du volume rendra visible à l'œil le plan que nous aurons scrupuleusement observé pour l'esprit. Ce plan nous est clairement tracé par les deux dissertations préliminaires qui précèdent. Nous le suivrons pour la plupart des articles de ce dictionnaire; c'est dire que nous les traiterons au double point de vue du beau *humain* ou naturel et du beau *divin* ou surnaturel. Tout en payant aux chefs-d'œuvre de l'art antique un large et bien légitime tribut d'admiration qu'on ne saurait leur refuser sans injustice, nous établirons solidement, j'aime à le croire, que les chefs-d'œuvre de l'art chrétien ne leur sont nullement inférieurs sous le rapport de la beauté de la forme, et que de plus, ils les surpassent évidemment par un autre genre de beauté qui leur est propre, je veux dire cette expression *mystique*, surnaturelle ou divine, que les plus grands artistes païens ne pouvaient pas même soupçonner.

Nous complétons cette deuxième dissertation par la liste des auteurs dont les ouvrages ont *plus ou moins* trait à l'Esthétique chrétienne. C'est forcément que nous employons cette formule restrictive, attendu qu'il n'existe pas d'auteur jusqu'à ce jour, du moins à notre connaissance, qui ait traité, *ex professo*, du *beau dans l'art chrétien*, tandis qu'il en est un grand nombre qui ont traité, *ex professo*, du *beau en général*, comme on a pu le voir par la liste que nous en avons donnée à la suite de notre première dissertation préliminaire.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DE DIVERS AUTEURS DONT LES OUVRAGES ONT PLUS OU MOINS TRAIT A L'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE, EN CE QUI CONCERNE LA MUSIQUE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE.

—

A

ADAMI (Ernest Daniel). *Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin*. Leipsik, 1750, in-4°.

ALBERDINC.-THIJM. *L'art et l'archéologie en Hollande*, 1 vol. in-8°, (chez Victor Didron, librairie archéologique, rue Hautefeuille, 13, à Paris).

ALCUIN. *De musica*, apud Gerbert. *De scriptoribus ecclesiasticis*.

ALLIER et GHENAVART, *Ancien Bourbonnais*, 2 vol. in-fol. Desrosiers.

ALLOU (Mgr). *Notice sur la cathédrale de Meaux*, 1 vol. in-8°.

ANGELIS (Paul de). *Descriptio et delineatio basilicæ Sanctæ-Mariæ-Majoris*, Romæ, 1621, in-fol.

ANGELONI (Louis). *Livre sur la vie et les œuvres de Gui d'Arezzo*, 1811, 1 vol. in-8°.

Annales archéologiques dirigées par M. Didron. — Collaborateurs : MM. Amé de Coussemaker, Carel, Félix Clément, de Guilhermi, Gaucherel, de Girardot, l'abbé Jouve, Lemaistre d'Anstaing, A. Lenoir, la Fons de Méliquot, de Mellet (comte), de Roisin, Ramé, de Schnaase, de Soultrait, l'abbé Texier, F. de Verneilh, Viollet Leduc, etc., etc., 14 beaux volumes in-4°, avec de nombreuses et magnifiques gravures.

ARINGHI. *Roma subterranea*, novissima; Rome, 1651, in-fol. avec planches.

Art et archéologie en province. Revue dirigée par M. E. de Montlaur ; Moulins, Desrosiers.

ARTAUD DE MONTOR. *Peintres primitifs*, Paris, Chalamel.

AUBER (L'abbé). *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, 2 vol. in-8°.

AUGUSTIN (Saint). *Confessions*, liv. IX, in-4°, 1843.

AURÉLIEN DE RÉOMÉE. *Musicæ disciplina*, apud Gerbert.

AYZAC (Mme F. D'). *Mémoires sur des statues symboliques de l'église de Saint-Denys*, in-8°.

B

BAINI (Joseph). *Memorie storico-critiche*, Rome, 1828, 2 vol. in 4°.

BARBAT, MUSART et de BARTHÉLEMY. *Pierres tombales du moyen âge en France*, 1 vol. in-fol., texte et planches, Victor Didron.

BARD (Joseph). *Statistique générale des Basiliques et du culte, dans la ville et la province ecclésiastique de Lyon*, 1 vol. grand in-8° avec planches, 1842, ouvrage épuisé, matière de 4 vol. in-8° de la librairie de Paris.

Nouveau Guide d'archéologie Lugduno-Burgunde, approuvé par NN. SS. les évêques de Langres et de Dijon; 2° édition, un fort vol. grand in-8° illustré, Lyon, 1847.

Derniers mélanges de littérature et d'archéologie sacrée, approuvés par NN. SS. les évêques de Langres, Metz, Strasbourg ; 1 immense vol. grand-raisin, matière de 4 vol. in-8° de la librairie parisienne, illustré, édition épuisée, Lyon, 1847.

Teoria dell' architettura Bizantina orientale nel Ponente, dal v° al VIII° secolo, inclusivamente, spiegata co' monumenti di Ravenna, 1 vol. grand-raisin, Lyon, 1842, imp. de Louis Perrin.

Lettres sur Vienne en Dauphiné, brochure grand in-8°, Lyon, 1852, imp. L. Perrin.

Revue basilicale de Rome, 1 vol. in-12, 1848.

Monographie de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, 2° édition, 1848, imp. Milliet-Bottier, à Bourg.

Monographie de Saint-Maurice de Vienne, in-8°, Vienne, imp. Timon, frères, 1850.

Monographie de Notre-Dame de Dôle (Jura), dans la statistique de l'arrondissement de cette ville, par A. Marquiset, sous-préfet; Dôle, 1841, imp. Prudont.

Archéologie de l'insigne collégiale et du beffroi de Beaune, 1 vol. in-4° avec planches, Beaune, 1836, imp. B. Dejussieu, édition épuisée.

Monographie de la basilique abbatiale de Saint-Philibert de Tournus, in-8°, 1847, Lyon, imp. Guyot.

Monographie de Saint-Vincent de Chalon et de Notre-Dame de Beaune, in-8°, Beaune, 1815, imp. B. Dejussieu.

Journal d'un pèlerin, dans le 1er volume surtout, revue d'une foule de monuments bourguignons; 1845.

Monographie de la cathédrale de Metz, dans le volume publié par le congrès archéologique réuni dans cette ville en 1846.

Monographie de Saint-Apollinaire de Valence, Vienne, 1853.

Monographie de Notre-Dame des Doms d'Avignon, Marseille, 1853, *Rev. méridionale*, n° 4.

Nécessité d'une réforme dans la décoration fixe et meuble des églises (in-4° 1845, Lyon, imp. Guyot).

BASTARD (Comte DE). *Reproduction des manuscrits de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, plusieurs volumes in-folio.

BATISSIER. *Histoire de l'art monumental*, grand in-8°.

BERNARD (Saint). *De cantu seu correctione antiphonarii*.

BERTY. *Dictionnaire de l'architecture au moyen âge*, in-8°, Derache, 1845.

Biographie universelle de Michaud, Paris, 1810-1840, in-8°.

BLAVINIAC. *Histoire de l'architecture sacrée, dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, 1 vol. in-8°, chez V. Didron.

BOISSÉRÉE (Sulpice). *Cathédrale de Cologne*, in-4°.

BOLDETTI. *Osservazioni sui cimiteri di Santi-Martiri*, Rome, in-fol.

BONA (Jean). *De divina psalmodia*.

BORDES. *Histoire des monuments anciens et modernes de Bordeaux*, 2 vol. in-4°, Victor Didron.

BORGAERTS (L'abbé) et DUVAL. *Etudes sur le graduel de Reims*, 2 vol. in-4°, Malines, 1852.

BOSIO. *Roma sotterranea*, Rome, 1632, in-fol.

BOUÉE (L'abbé). *Chasuble de saint Rambert*, in-8°.

BOURASSÉ (L'abbé). *Les cathédrales de France*, 1 vol. in-8°.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne, 2 vol. in-4°, Migne.

Archéologie chrétienne, Tours, 1840, 1 vol. in-8°.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE, publié par le Comité historique des arts et des monuments, 6 vol. in-8°.

BULLETIN MONUMENTAL, dirigé par M. de Caumont, 20 vol. in-8°.

BURNEY (Charles). *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, précédée d'une dissertation sur la musique des anciens*, Londres, 1776-1788, 4 vol. in-4°.

GUÉNEBAUD. *Dictionnaire iconographique*, 2 vol. in-8°.

GUÉRANGER (Dom). *Essai historique sur l'abbaye de Solesmes*, in-8°.

Vie de sainte Cécile, vierge et martyre, 1 vol. in-8°.

Institutions liturgiques. 3 vol. in-8°, 1840-41, le Mans et Paris.

GUESSER. *Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*, in-8°.

GUI D'AREZZO. *Opuscula de musica*, apud Gerbert.

GUILHERMY (Le baron DE). *Monographie de l'église abbatiale de Saint-Denys*, in-18. (Tombeaux et figures historiques.)

GUILHERMY et FICHOT. *Monographie de l'église Saint-Denys*, in-18. (Statues.)

GUIZOT. *Etudes sur les beaux-arts en général*, 1 vol. in-8°, Paris, Didier, 1852.

H

HALL (James). *Essai sur l'origine des principales églises gothiques*, Londres, 1813.

HERLAND. *Lois des chants d'église*, in-8°, Victor Didron.

HOPE (Thomas). *Histoire de l'architecture*, 2 vol. in-8°, l'un de texte, l'autre de planches, Paris, Paulin, 1839.

HUCBALD (vers 930). *Opuscula de musica*, apud Gerbert.

HUGO (Victor). Préface de *Notre-Dame de Paris*, (Paris vu à vol d'oiseau.)

I

ISIDORE DE SÉVILLE. *Sententiæ de musica*, apud Gerbert.

J

JANSSEN (L'abbé). *Les vrais principes du chant grégorien*, Malines, 1 vol. in-8°.

JOLIMONT (De). *Les mausolées français*, Paris, 1821, in-4°. *Voyez* CHAPUY.

JOUVE (L'abbé). *Aperçu historique sur l'origine et l'emploi des vitraux peints dans les églises*, in-8°, Aix, 1841.

Notice sur la cathédrale de Valence en Dauphiné, in-8°, Paris, 1847, Derache.

Aperçu historique et archéologique sur les clochers, Valence, 1848.

Guide valentinois, 1 vol. in-12, Valence, Marc-Aurel, 1853.

Du chant liturgique, 1 vol. in-8°, 160 pag., Avignon, chez Seguin, 1854.

JUBINAL (Achille). *Anciennes tapisseries historiées*, 2 vol. in-fol.

Recherches sur les anciennes tapisseries à personnages, in-8°.

Tapisseries d'Aix, de Bayeux, de Beauvais, de Berne, de la Chaise-Dieu, etc.

JUMILHAC (Dom). *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1672, in-4°, nouvelle édition.

K

KIRCHER (Athanase). *Misurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Romæ, 1650, 2 vol. in-fol.

KOCHER. *La musique dans l'église avec des vues sur le but de l'art en général*, Stuttgard, 1823, in-8°.

L

LABORDE (Alex. DE). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1806-1812, in-fol.

LABORDE (Comte DE). *Monuments français classés chronologiquement*, 2 vol. in-fol.

LACROIX et SERÉ. *Moyen âge et renaissance*, in-4°.

LAMBILLOTTE (Louis). *De l'unité dans le chant liturgique*, in-fol. 1851.

LAMENNAIS (François DE). *Esquisse d'une philosophie*, 4 vol. in-8°, Paris, 1847.

LANGLOIS. *Stalles de la cathédrale de Rouen*, in-8°.

LASINIO. *Sculture del Campo Santo*, Firenze, in-fol.

LASSUS et DIDRON. *Monographie de la cathédrale de Chartres*, grand in-fol.

LASTEYRIE. *Histoire de la peinture sur verre*, in-fol.

LAURENS (J.-B.). *Souvenir d'un voyage d'art dans l'île de Majorque*, Paris, 1840, in-8°.

LEBŒUF (L'abbé). *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741, in-8°.

LENOIR (Alex.). *Description historique et chronologique des monuments anciens de sculpture déposés au Musée de Paris*, 1806, in-8°.

LENOIR (Albert). *Statistique monumentale de Paris*.

LENOIR (Alex.). *Monuments des arts libéraux, etc., de la France*, 1 vol. in-fol., Paris, Teschener, 1840.

LETAROUILLY (P.). *Edifices de Rome moderne*, 1840.

LINDSAY (Lord). *Histoire de l'art chrétien*, 4 vol. in-8°.

M

MABILLON. *De liturgia Gallicana*, Paris, 1729, in-4°.

MAISTRE D'ANSTAING (Le). *Histoire de la cathédrale de Tournay*, 2 vol. in-8°.

MAISTRE (Joseph). *Examen de la philosophie de Bacon*.

MALLAY. *Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme*, Moulins, 1840, in-fol.

Cours élémentaire d'archéologie, in-8°.

MAMACHI. *Origines et antiquitates christianæ*, Romæ, 1749-52, in-4°.

MANCEAU (L'abbé). *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, in-fol.

Notice sur l'église Saint-Julien de Tours, in-8°.

MARCHETTO de Padoue. *Lucidarium in arte musicæ planæ*, 1274, apud Gerbert.

MARPURG. *Introduction critique à l'histoire et à la connaissance de la musique ancienne et moderne*, Berlin, 1759, in-4°.

MARTINI (Jean-Baptiste). *Storia della musica*, 3 vol. in-4°, 1759-81.

MAS (Louis). *Notice sur l'église métropolitaine d'Avignon*, in-18, 1840.

MATTHESON (Jean). *Musique critique*, 2 vol. in-4°, Hambourg, 1722-25.

MAURIN (L'abbé). *Notice sur l'église métropolitaine de Saint-Sauveur, d'Aix*, in-12, 1839.

MÉGE (Alex. DU). *Notes sur quelques monuments des templiers et sur l'église de Montsannès*, in-4°.

Les tours de Foix et les cloîtres de la Daurade, in-4°.

MÉRIMÉE (Prosper). *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, Paris, 1835, in-8°.

Notes d'un voyage dans l'ouest de la France.

Idem, en Auvergne.

Idem, en Corse.

MÉRIMÉE et SEGUIN. *Peintures murales de l'église de Saint-Savin*, in-fol.

MICHAELIS (Chrétien-Frédéric). *Esprit de la musique*, in-8°, 1795.

MICHIELS (Alfred). *Etudes sur l'Allemagne*, 2 vol. in-8°.

MICHON. *Statistique monumentale de la Charente*, in-4°.

MILLIN. *Dictionnaire des beaux-arts*.

Voyages dans les départements du midi de la France, 1807-11.

MOLLER. *Monuments de l'architecture allemande des églises de Sainte-Elisabeth de Marbourg, Saint-*

REY (Etienne). *Monuments anciens et gothiques de Vienne en France*, texte de G. Velty, 1820, in-fol.

RIO. *De la poésie chrétienne. Forme de l'art* (Peinture), 1 vol. in-8°, Paris, 1831.

ROBERT (Cyprien). *Essai d'une philosophie de l'art*, Paris, 1836, in-8°.

ROBERT (L. J. M.). *Histoire de sainte Tulle*, in-8°, Digne, 1843.

ROCHETTE (Raoul). *Tableau des catacombes de Rome*, Paris, 1837-38.

Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme, Paris, 1834, in-8°.

ROISIN (DE). *La cathédrale de Cologne*, in-12, Amiens, 1845.

ROMELOT. *Description historique de l'église métropolitaine de Bourges*, in-8°.

ROSTAN (Louis). *Notice sur l'église de Saint-Maximin (Var)*, in-12, Marseille, 1841.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). *Dictionnaire de musique*, 1 vol. in-4°, Genève, 1767, Paris, 1768 et suiv.

ROUSSELET (Le P.). *Histoire et description de l'église de Brou*, in-12, 4e édition, Bourg, 1836.

ROY (LE). *Histoire de la disposition et des formes que les Chrétiens ont données à leurs temples*, Paris, 1764, in-8°.

S

SAGETTE (L'abbé). *Essai sur l'art chrétien*, 1 vol. in-18, Victor Didron.

SALLES (Jules). *Notice sur l'église Saint-Paul de Nîmes*, in-8°, Nîmes, 1849.

SCHAGES. *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2 vol. in-18.

SEROUX D'AGINCOURT. *Histoire de l'art par les monuments*, Paris, 1811-23, 6 vol. in-fol.

SCHMIT. *Eglises gothiques*, 1 vol. in-8°.

Architecture des monuments religieux, 1 vol. in-18, atlas in-4°.

SICOTIÈRE (Léon de la). *Symbolisme religieux.*

Id. Vitraux de Notre-Dame d'Alençon.

SIRET. *Dictionnaire historique des peintres*, in-4°.

SOMMERARD (DU). *Les arts au moyen âge*, Paris, 1837-42, 5 vol. in-4°, atlas in-fol.

SOULTRAIT (DE). *Statistique monumentale de la Nièvre.*

SPRETI. *Compendium historique de l'art de composer des mosaïques*, Ravenne, 1804, in-4°.

STAEL (Mme de). *De l'Allemagne*, 1 vol. in-12.

Corinne ou l'Italie, in-12.

T

TARBÉ. *Notre-Dame de Reims*, in-8°.

TAYLOR et NODIER. *Voyage pitoresque et romantique dans l'ancienne France*, in-fol.

THÉOPHILE (Le moine). *Diversarum artium schedula*, in-4°.

TESSON (L'abbé). *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains*, in-8°, Paris, 1852.

TEXIER (L'abbé). *Histoire de la peinture sur verre dans le Limousin*, in-8°.

Manuel d'épigraphie chrétienne, in-8°.

THÉVENOT. *Essai historique sur le vitrail*, in-4°.

Recherches historiques sur la cathédrale de Clermont, in-8°.

THIBAUD. *Considérations sur les vitraux anciens et modernes*, in-8°.

THIERS (L'abbé). *Dissertation sur les porches des églises*, 1679, in-12.

Dissertation sur les autels et les jubés, 1688, in-12.

TIÉPOLO. *Traité de l'image de la glorieuse Vierge, peinte par saint Luc*, 1618, in-8°.

TOELKEN. *Topographie ecclésiastique et architecturale de l'Angleterre*, in-8°.

TORQUAT (Emile). *Histoire de l'église et du chapitre de Saint-Avit et des séminaires d'Orléans*, in-8°, Orléans, 1853.

TOURNEL. *Monuments religieux de l'Angleterre.*

V

VALENTINI (A.). *Le quattro principali basiliche di Roma*, Roma, 1832, in-fol.

VALLADIER. *L'auguste basilique de Saint-Arnould de Metz*, 1615, in-4°.

VASARI. *Vies des peintres*, 10 vol. in-8°.

VENULI. *Dissertation sur les anciens monuments de la ville de Bordeaux*, 1754, in-4°.

VERNEILH (DE). *Cathédrale de Cologne*, in-4°, Victor Didron.

Architecture byzantine en France, 1 vol. in-4°, Victor Didron.

VILLEMAIN. *Tableau de l'éloquence chrétienne au IVe siècle.*

VINCENT DE BEAUVAIS. *Speculum majus*, XIIIe siècle, 10 vol. in-fol., Strasbourg, 1473.

VIOLLET-LEDUC. *Style gothique au XIXe siècle. Réponse de l'architecture chrétienne à l'Académie des beaux-arts de France*, 1 vol. in-4°, Victor Didron.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XIe au XIIe siècle, in-8°, Paris, Bance, 1854.

VITET (Ludovic). *Etudes sur les beaux-arts*, 2 vol. in-18.

VITET et RAMÉE. *Monographie de la cathédrale de Noyon*, 1 vol. in-4°.

VORAGINES (Jacques). *La légende dorée*, 2 vol. in-12, Paris, 1843.

W

WAGNER. *Iconographie du Christ*, in-4°.

Iconographie de la Vierge Marie, in-4°.

Sculpture. Les apôtres. Les saints. Figures historiques.

WALLER. *Dalles funéraires en cuivre*, in-fol.

WALLET (E.). *Abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer*, in-4°.

Cathédrale de Saint-Omer, atlas, in-fol.

Dalles historiées de la cathédrale de Saint Omer, in-4°.

WELD. *Illustrations d'architecture et de sculpture de l'église cathédrale de Lincoln*, in-4°, 1819.

Id. de Worcester, in-4°, 1820.

Vues diverses de l'église métropolitaine de Cantorbéry, 1807, in-4°.

WILLIS. *Cathédrale de Cantorbéry*, in-8°.

Cathédrale de Winchester.

Remarques sur l'architecture du moyen âge, spécialement d'Italie.

WILSON. *Exemples d'architecture gothique choisis dans les anciens édifices gothiques de l'Angleterre.*

WINSTON. *Histoire de la peinture sur verre*, 2 vol. in-8°.

WOICEZ (E.). *Statistique monumentale de l'ancien Beauvoisis.*

Z

ZARDETTI (Carl.). *Monumenti Christiani*, in-4°

ZYTTERMANN. *De basilicis*, in-4°.

DICTIONNAIRE D'ESTHETIQUE CHRETIENNE

OU

DU BEAU DANS L'ART CHRÉTIEN.

A

ACCENT POETIQUE, ACCENT TONIQUE. *Voy.* TONALITÉ.

ACCORDS. *Voy.* CONSONNANCE.

AGRICOLA. Compositeur du XV[e] siècle, élève d'Ockeghem. *Voy.* MUSIQUE.

ALBI (CATHÉDRALE D') (76). Si dans notre France peu connue et si digne de l'être, il existe un chef-d'œuvre qui, à certains égards, n'a pas son pareil dans le monde; ce chef-d'œuvre, c'est la cathédrale d'Albi. Ce n'est pas que sous le rapport architectural, cette église ne soit inférieure à nos plus renommées. On concevra facilement qu'il en doive être ainsi, en considérant qu'il s'agit d'une vaste construction toute en briques, comme on en voit tant dans une région où il est impossible de se procurer d'autres matériaux. C'est pourquoi, sauf un hardi clocher et un merveilleux porche dont nous parlerons plus bas, l'extérieur de la cathédrale albigeoise n'offre qu'une grande et lourde masse d'une teinte rouge foncé, qui est celle de la brique exclusivement employée à sa construction. Mais quand on pénètre dans l'intérieur de ce vaste temple, auquel prépare si peu la vue de l'extérieur, on est saisi du contraste frappant qu'offre une immense surface recouverte dans tous les sens de riches et magnifiques peintures qui se déroulent aux regards enchantés de l'heureux spectateur d'une telle merveille. Et, comme ce genre de peinture est une des parties principales de la décoration de nos temples catholiques dont il relève si bien la beauté, nous devions, sous ce rapport, un article spécial à la splendide cathédrale d'Albi.

Ce fut une idée vraiment grandiose, que de concevoir et de réaliser sur une aussi vaste échelle cette magnifique ornementation. Ne pouvant, à cause de l'imperfection des matériaux dont ils disposaient, élever une cathédrale comme celle de Chartres ou de Reims, les évêques et le chapitre d'Albi voulurent que, par une riche compensation, la peinture murale étalât toutes ses magnificences sur les parois intérieures de l'édifice, au point d'en métamorphoser complétement l'aspect. C'est pourquoi ils étendirent sur toute cette surface une immense couche bleu de ciel, sur laquelle les pinceaux les plus habiles de la France et de l'Italie devaient dessiner en compartiments harmonieux des milliers de figures célestes d'anges, de saints, de saintes, éblouissante image des splendeurs du paradis.

Mais avant de tracer une esquisse rapide de ce chef-d'œuvre d'iconographie chrétienne, nous ne saurions complétement omettre quelques-unes des parties principales de l'édifice, qui, au double point de vue de l'architecture et de la sculpture, ne le cèdent en rien à leurs analogues qu'on ne se lasse d'admirer dans certaines de nos églises le plus en renom. Nous voulons parler du péristyle et du porche découpé de la grande porte latérale, non moins que du jubé et de tout l'ensemble du chœur merveilleux de cette basilique.

La cathédrale primitive, fondée sous le titre de Sainte-Croix, entre le palais des comtes d'Albigeois (aujourd'hui l'archevêché) et la métropole actuelle, avait pris, dans la suite des temps, le vocable de sainte Cécile, qui lui est resté. Plus d'une fois il avait été question de rebâtir cet édifice sur des dimensions et avec une magnificence proportionnées à la richesse et à l'importance de l'évêché et du chapitre, qui étaient des plus considérables de France. Divers

(76) Située dans une belle plaine et sur une éminence dont la base est baignée par les eaux du Tarn, la ville d'Albi, nommée par les Romains *Civitas Albiensium*, était de la première Aquitaine qui avait Bourges pour métropole, et elle continua d'en dépendre sous le rapport ecclésiastique, lorsqu'elle eut été dotée d'un siége épiscopal. Cet évêché était devenu de bonne heure un des plus riches de France. Le chapitre était composé de chanoines réguliers de Saint Augustin, et ce fut le Pape Boniface VIII qui le sécularisa en 1297. L'évêché d'Albi fut érigé en archevêché en 1676. Par acte passé à l'archevêché de Paris, en 1675, l'archevêque et le chapitre de Bourges consentirent à ce que l'Eglise d'Albi, érigée en archevêché et détachée de la métropole de Bourges, jouît des mêmes droits et prérogatives sur les cinq évêchés qui étaient égalemet détachés de cette vaste province, à savoir : Cahors, Rodez, Mende, Castres et Vabre, aux conditions que l'archevêque de Bourges prendrait 15,000 livres de revenu annuel sur celui de l'archevêché d'Albi, et que cette séparation ne pourrait nuire ni préjudicier à la qualité de patriarche et de primat d'Aquitaine, attachée au siége de Bourges.

legs avaient été faits successivement, dans ce but, par les comtes d'Albigeois, par Raymond, comte de Toulouse, par Maifred, vicomte de Narbonne, et sa femme Adélaïde, et par Traincavel, vicomte de Béziers, lorsque le cardinal Bertrand de Castanet, évêque d'Albi, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, dressa et réalisa, en partie, le plan de la nouvelle cathédrale, à laquelle il conserva le vocable de sainte Cécile, et dont il posa la première pierre le jour de l'Assomption, en 1282, à son retour de Rome où il était allé presser la canonisation de saint Louis. L'œuvre de Bertrand de Castanet fut continuée par Bérold de Fargis et Jean de Soya ses successeurs directs. En 1383, Guillaume de la Voulte termina la dernière arcade du côté du couchant, et éleva le clocher au niveau de la toiture. L'église ne put être consacrée que le 23 avril 1480, et ne fut terminée qu'en 1512.

La *tour*, le *péristyle* et le *porche de la grande porte latérale*. — OEuvre de Louis d'Amboise, premier du nom, évêque d'Albi, la tour, construite en briques, comme le corps de l'édifice, produit néanmoins un bel effet, à cause de son ampleur et de sa hauteur, qui est de 280 pieds, à partir de la base, et de 400 au-dessus du niveau du Tarn. Formée de plusieurs étages en retraite, elle se termine par une plate-forme octogone. Elle est située à la partie occidentale de l'église tournée vers l'orient, et y adhère, mais sans porte d'entrée, contrairement à l'usage presque universel qui veut que la grande porte des églises orientées s'ouvre au couchant. Ce qui paraît avoir déterminé cette disposition particulière, c'est l'intention d'établir au bas de l'église un chœur spécialement destiné aux offices de la paroisse. Il existe, en effet, dans cette cathédrale, de même que dans celles de Besançon, de Mayence, et quelques autres, aux deux extrémités de la nef longitudinale, deux chœurs qui se regardent, celui de la paroisse et celui du chapitre. Il résulte d'une telle disposition, que la porte principale doit être nécessairement latérale à l'édifice. C'est ce qui a lieu pour la cathédrale d'Albi. La grande porte d'entrée, pratiquée au flanc méridional de l'édifice, s'élève sur un vaste et beau péristyle, de forme carrée, où l'on arrive par un magnifique escalier à larges et nombreuses marches en pierres de taille. Le porche extérieur qui la précède, et qui fut commencé par Louis d'Amboise, offre une ordonnance à laquelle rien, dans ce genre, ne saurait être comparé. Il se compose de quatre grandes arcades à vide, fort élancées, surmontées d'un couronnement à jour, que la sculpture flamboyante du XVe siècle (1re moitié) a fouillé, ouvragé, contourné avec un art et une délicatesse incroyables. On comparerait cette œuvre étonnante à un bijou finement ciselé, si ce n'était le grandiose de ses proportions qui offrent un harmonieux mélange de grace et de majesté. Ce porche délicieux sert comme d'introduction à un autre chef-d'œuvre non moins admirable de sculpture; nous voulons parler du jubé et de l'enceinte du chœur qu'il sépare dans la grande nef.

Le jubé et le chœur. — Ce fut une idée véritablement belle et bien conforme à celle que les prophètes nous donnent de la prédication, que la création de ces ambons ou tribunes élevés primitivement dans la partie antérieure du sanctuaire, et du haut desquels le diacre chantait l'évangile, et l'évêque annonçait la bonne nouvelle du salut. Ces ambons, dont plusieurs existent encore dans les anciennes basiliques, furent, au XIIIe siècle, remplacés par les jubés, qui l'ont été à leur tour, mais disgracieusement, quant à l'emplacement et quant à la forme, par nos lourdes chaires à prêcher. L'on ne saurait trop regretter, au double point de vue liturgique et archéologique, la destruction de la plupart de ces jubés, effectuée pendant le XVIIIe siècle, époque désastreuse pour nos monuments religieux. Parmi ceux, en petit nombre, qui ont résisté au vandalisme des architectes soi-disant restaurateurs, de ce temps-là, il n'en est point certainement de plus remarquable que celui de la cathédrale d'Albi. Tout ce que l'imagination peut se figurer de richesses, disait M. Romagnesi, dans son rapport au ministre des cultes (1832), n'approche point de la vérité. J'ai vu tout ce qui existe en ce genre, tant en France qu'en Belgique et en Hollande: je n'ai rien vu d'aussi riche et d'un travail plus délicat. Des esquisses faites à la hâte, et même les lithographies les plus parfaites peuvent à peine en donner une idée. C'est le dernier gothique dans toute sa richesse.

Trois portes pratiquées dans le jubé, et remarquables par leurs fines et innombrables moulures conduisent de la nef dans le chœur. La magnificence de ce jubé, auquel nul autre ne saurait être comparé, étonne l'imagination elle-même. On doit en dire autant de toute la vaste enceinte du chœur qui n'en est en quelque sorte que la prolongation, et autour de laquelle on peut librement circuler pour en admirer le travail aussi riche que délicat. Cette belle clôture, surmontée de panaches élégants, ornée de moulures et de statues de grand prix, donne au chœur, quand on le considère des tribunes supérieures, principalement de celle du fond, l'aspect d'un magnifique écran qui s'étale avec grace dans la somptueuse basilique. En faisant extérieurement le tour de cette magnifique clôture, on y admire soixante et douze belles statues de grandeur presque naturelle, qui représentent les grands et les petits prophètes ainsi que les femmes célèbres de l'Ancien Testament; on a réservé pour l'intérieur, comme la partie la plus digne, les statues des apôtres et celles des anges musiciens qu'on voit au dossier des stalles canoniales et qui sont ravissantes de forme et d'expression. Tout, dans ce vaste intérieur du chœur, pavé, boiseries, ornements, est en rapport avec la magnificence de l'édifice; on

n'y désirerait qu'un maître-autel gothique au lieu de celui tout moderne que le mauvais goût du XVIIIᵉ siècle a substitué à l'ancien. Mais ce sont les peintures de la voûte et des chapelles qui font la principale beauté de la cathédrale albigeoise. Elles vont maintenant absorber notre attention.

Peintures. — C'est le plus grand ouvrage à fresque qui ait jamais existé. Il suffit pour s'en convaincre, d'observer que la cathédrale d'Albi est un vaste édifice, à une seule nef, qui présente une longueur dans œuvre de 324 pieds, une largeur de 54 pieds pour la nef, et de 84 avec les chapelles, et une hauteur de 92 pieds 6 pouces, sous clé de voûte, ce qui donne un ensemble de dimensions supérieures à celles de l'ancienne cathédrale de Vienne en Dauphiné (77). Ce vaisseau, dont les voûtes sont arc-boutées par des contreforts en tambour peu saillants, offre cette particularité, qu'à l'instar des églises d'Espagne, il n'a ni croix ni bas côtés, ce qui le fait paraître encore plus long et plus élevé qu'il ne l'est réellement; dans tout son pourtour intérieur règne une galerie fort simple courant au-dessus des arcades de ses nombreuses chapelles qui sont elles-mêmes entièrement peintes à la fresque, comme tout le reste de l'édifice. La grande voûte est toute ogivale, et ses arêtes encadrent heureusement les divers sujets représentés sur cette immense surface, qui n'embrassent rien moins que la description par ordre chronologique, à partir du bas de l'église, des principaux personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. « Des arabesques peintes en blanc et rehaussées d'or, présentent aux yeux ravis le type de la grace et du bon goût, des formes enchanteresses et un contour non moins pur qu'élégant. Des anges s'y balancent dans des enroulements de feuillage; les patriarches, les prophètes, les saints, les vierges, les martyrs, se détachent de ces arabesques sur ces voûtes étincelantes d'or et d'azur. Le style du dessin, le jet des draperies, la simplicité des poses de ces peintures magnifiques, tout annonce en elles l'école italienne, à l'époque de sa gloire (78). » La touche qui y domine est celle de l'école de Pérugin, ce maître de Raphaël, c'est celle, par conséquent, ou à peu près, de la première manière du célèbre peintre d'Urbin, la plus belle, la plus parfaite, au point de vue de l'esthétique chrétienne. Aussi, les formes des loges du Vatican, que nous avons visitées, ne nous paraissent point supérieures à celles moins connues et bien plus grandioses d'ailleurs comme dimension, de la cathédrale d'Albi. Que ces peintures soient, en bonne partie, sinon en totalité, d'artistes italiens, c'est ce que rendent plus vraisemblable les rapports fréquents des évêques fondateurs de la basilique albigeoise avec cette région, et surtout l'inscription suivante qu'on lit encore dans les deux premiers compartiments des tribunes de droite, en se dirigeant vers le chœur : *Franciscus Doneta, pictor italus, de Carpa, fecit.* « On est étonné de leur fraîcheur et de leur conservation, dit l'auteur de la nouvelle et intéressante monographie de la basilique. Cet immense travail, commencé en 1502, par Louis d'Amboise, deuxième évêque de ce nom, fut continué et achevé en 1510, par Charles Robertet, son successeur.... La voûte est parsemée de médaillons et de tableaux; on y voit la suite des patriarches et des prophètes, qui se termine par la figure de Jésus-Christ tenant le livre ouvert des Evangiles où se trouve l'accomplissement de cette ancienne loi; viennent ensuite les saints et les martyrs de la loi nouvelle. On y a entremêlé de temps à autre des figures symboliques, telles que les Vertus, la Théologie, la Musique personnifiée, des écussons et des emblèmes religieux (voir la Description naïve de l'église Sainte-Cécile, de 1684, à la bibliothèque d'Albi). Que l'on se représente, dit M. du Mège, les voûtes d'un temple qui a plus de 300 pieds de longueur, qu'on en calcule les courbes et les développements; qu'on étende sur le tout une teinte d'azur; que sur ce fond, dont la couleur éthérée paraît doubler la hauteur de l'édifice, on retrace par la pensée ces tortueux rinceaux d'acanthe, ces enroulements gracieux que l'on admire dans les palais de la belle Italie, que ces arabesques délicates empruntent à l'albâtre sa blancheur, et que l'or seul en rehausse les élégants contours; que des êtres célestes se jouent dans les feuillages; que les prophètes, les vierges, les saints y soient représentés, que la pureté du dessin, la simplicité des poses annoncent l'école de Raphaël et rappellent les fresques du Vatican, que l'or brille partout, qu'il étincèle sur l'azur, qu'il forme les nervures des voûtes et les principales lignes architecturales, et l'on aura une idée imparfaite encore de l'ensemble magique que présentent les somptueuses voûtes de Sainte-Cécile. » « C'est un monument à part, » dit M. de Chateaubriant, « auquel sous beaucoup de rapports nul autre ne peut être comparé. Son architecture est charmante, et ses peintures, au-dessus de tout ce qui existe en ce genre; ce n'est pas seulement une église, c'est encore un admirable Musée. »

Dans cette cathédrale qui porte depuis si longtemps le vocable de Sainte-Cécile, la peinture, ainsi que les autres arts, a largement payé son tribut à la reine de l'harmonie. L'apothéose de cette patronne de la musique y est retracée en plusieurs endroits, et notamment à la grande voûte où

(77) Cette belle église, à trois nefs, dont la principale était jadis occupée par un jubé, a dans œuvre, 281 pieds de longueur, et 80 pieds de hauteur, sous clé. Sa largeur intérieure est de 107 pieds, et sa largeur extérieure, de 144 pieds.

(78) *Guide du voyageur en France.* (Firmin Didot 1838.)

la sainte est représentée sous les plus beaux traits, dans l'attitude d'une douce et ravissante extase, entourée d'anges musiciens qui semblent se jouer dans les étincelantes arabesques dont la voûte est semée. Les figures des autres vierges-martyres, telles que sainte Catherine, sainte Agathe, sainte Lucie, ne sont ni moins belles, ni moins expressives, et même du pavé du temple, le spectateur peut sans effort distinguer leurs regards si doux, si pénétrants, qui semblent toujours dirigés vers lui. Le buffet du grand orgue établi au bas de l'église au-dessus de la voûte du deuxième chœur est orné de la statue de la sainte et de celles d'un grand nombre d'anges et d'autres personnages tenant des instruments de musique à la main. Enfin, sur la plate-forme du magnifique jubé on remarque des pupitres constamment dressés. Ainsi, tout annonce que ce temple, dédié sous l'invocation de la patronne de la musique, est, par excellence, le temple de l'harmonie sacrée. Jadis la fête de Sainte-Cécile qu'on y célébrait avec beaucoup de pompe, attirait tous les ans à Albi, des divers points du Languedoc une foule de musiciens qui venaient se joindre aux amateurs de la ville pour y honorer par un grand festival leur commune patronne. Ils étaient largement indemnisés par le chapitre de leurs frais de voyage et de séjour. Alors le clergé pouvait beaucoup dans l'intérêt des arts, parce qu'il disposait d'abondantes ressources pour cela. Il n'a point manqué, tant s'en faut, à une aussi noble mission ; et lorsque le philosophisme, avec son ignorance ou sa mauvaise foi, lui demandera compte de sa gestion, (*redde rationem villicationis tuæ*) il n'aura, pour toute réponse, qu'à lui montrer ces splendides monuments dont il a couvert le sol français, et dont les magnifiques restes font encore la gloire la plus belle, la plus pure, de notre pays. *Voy.* EXPRESSION, CATACOMBES, DESSIN, PEINTURE.

ALCUIN. Aumônier de Charlemagne, auteur d'un *Traité sur les huit tons d'église*. *Voy.* TONALITÉ.

ALLEGORIE. Plus ou moins familière à l'homme qui aime à symboliser les pensées que lui retrace son esprit et les sentiments que lui révèle son cœur, l'allégorie est un des éléments les plus féconds du beau dans les arts. Elle élève, elle ennoblit la nature physique, en la spiritualisant ; elle offre de plus l'avantage de ne montrer que par des signes les objets qu'on ne veut révéler qu'à un petit nombre d'initiés. C'est principalement sous ce dernier rapport, que les artistes chrétiens primitifs affectèrent le symbolisme à la peinture et à la sculpture. Ils représentèrent Dieu et sa puissance sous la figure d'une main sortant d'un nuage ou d'un rayon qui descendait du ciel. Ce ne fut que plus tard qu'on se hasarda à peindre « l'Ancien des jours » tel qu'il avait apparu à Daniel, sous les dehors d'un vieillard majestueux, assis sur des nuages, débrouillant le chaos et faisant jaillir la lumière du sein des ténèbres. « Tantôt, » dit Emeric-David (79), en parlant des peintres du IVe au VIe siècle, « pour rappeler la divinité de Jésus-Christ, ils nous peignent un adolescent doué d'une grace et d'une beauté immortelles, foulant à ses pieds nus le lion et le dragon (80) ; tantôt, pour honorer sa mission, sous l'emblème du bon Pasteur, ils le représentent comme un jeune berger, sans barbe, d'une taille élégante, portant sur ses épaules la brebis qui s'égare (81) ; ou bien sous l'emblème d'Orphée, ils le peignent assis au haut d'une montagne, un instrument de musique dans ses mains, entouré d'animaux cruels, qu'il charme par la douceur de ses accents.

« Cette image d'Orphée entouré d'animaux qu'il charme par ses accords, fut employée dans les peintures chrétiennes les plus anciennes, comme un emblème de la mission de Jésus-Christ. (Eus. *Laud. Constant.*, l. XIII, c. 25. — Aringhi, l. VI, c. 21, etc.)

« Cet Orphée allégorique est représenté assis, coiffé d'un bonnet phrygien et jouant de la lyre. C'est ainsi qu'on le voit dans Bosio (p. 239, 255), et dans Aringhi (tom. I, p. 527, 563). Les gravures publiées par ces deux antiquaires sont faites d'après les peintures du cimetière de saint Calixte. Elles sont du même style et très-remarquables par leur élégance. On voit dans l'une d'elles, au-dessus d'Orphée, l'image de la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux : ce fait annonce que cette peinture est postérieure à l'an 431. Nous ferons remarquer tout à l'heure que les peintures des cimetières de saint Calixte, de saint Marcellin, etc., ne datent pas toutes de la même époque. C'est en

(79) *Histoire de la peinture chrétienne, au moyen âge.*

(80) On voit des exemples de cette manière de représenter Jésus-Christ, sur un dyptique d'ivoire, sculpté, selon toute apparence, vers le septième ou le huitième siècle, et publié par Gori, etc. etc. C'est par extension du même principe, que les patriarches, les prophètes et les apôtres étaient quelquefois peints jeunes et sans barbe.

(81) Parmi les monuments de sculpture où est représenté le Bon Pasteur, je citerai de préférence comme les plus remarquables pour le mérite de la pose et de l'exécution, ceux qui ont été publiés par Bosio, pag. 59-513 ; par Aringhi, tom. I, pag. 291-619, et tom. II, p. 143-267 ; parmi les peintures, celles qu'on trouve gravées dans Bosio, p. 307-527, et dans Aringhi, tom. II, pag. 25-303. Ces peintures sont des IVe, Ve et VIe siècles. Elles existent encore à Rome, dans les catacombes de Saint-Callixte, de Saint-Marcellin, de Sainte-Agnès, etc.

Le Bon Pasteur tient souvent en main une flûte à sept tuyaux. Quelquefois il est représenté comme un homme de quarante à cinquante ans, avec la barbe, mais ces exemples sont rares. (Bosio, p. 223.—Aringhi, tom. II, p. 189.—Boldetti, p. 200.) Il est presque toujours jeune et sans barbe. Les chrétiens peignaient déjà l'image allégorique du Bon Pasteur sur les calices employés au saint sacrifice, et même sur leurs verres à boire, à la fin du second siècle de l'Eglise, dans le temps de Tertullien. (*De pudicitia*, c. 8 et 10—Aringhi, t. XI, 18, tom. II, pag. 51.)

parlant de celles dont il s'agit ici, qui sont les plus anciennes, que Boldetti a dit : Elles sont bonnes, sinon excellentes. *Buone, se non excellenti*. Ce savant les croyait du temps de Néron (*Osserv. sopra cim. de S. Mart.*, l. I, p. 5, c. 18), ce qui me paraît une erreur.

« Des allégories également ingénieuses et intéressantes rappellent, en le voilant, le double mystère de la mort et de la résurrection du Sauveur. Nouveau Daniel, Jésus est entièrement nu parmi des lions, dont sa grâce naissante a désarmé la férocité (82) ; nouveau Jonas, il est dévoré par la baleine qui doit le rendre à la lumière dans trois jours (83) ; agneau soumis et éclatant de blancheur, il expire au pied d'une croix, qu'il arrose de son sang (84); phénix radieux, vainqueur des esprits de ténèbres, il s'élève dans les airs ou se pose à la cime d'un palmier, emblème de sa victoire (85). S'agit-il de peindre les miracles de l'Homme-Dieu? les artistes, voulant exprimer sa puissance surnaturelle, le représentent encore comme un beau jeune homme sans barbe, qui tient un sceptre ou une baguette dans ses mains; c'est ainsi qu'ils nous l'offrent, multipliant les pains, guérissant le paralytique, ressuscitant Lazare, et même, le sceptre seulement excepté, entrant en triomphe dans Jérusalem, ou comparaissant devant Pilate (86). Malgré l'incorrection du dessin, on croit voir que dans ces occasions les artistes grecs ne craignaient point de consulter les beaux ouvrages de leurs ancêtres ; ils semblaient du moins n'avoir totalement oublié ni les proportions ni les poses faciles des chefs-d'œuvre honorés dans l'antiquité. »

On a de la peine à détacher ses regards de ces sujets primitifs et allégoriques de l'art chrétien, si fidèlement reproduits dans les belles gravures d'Aringhi et des autres antiquaires que nous venons de citer. Cette expression antique de l'art qui s'essaye à devenir chrétien ; cette transition de l'un à l'autre, qui se révèle graduellement aux yeux de l'observateur, est pour lui du plus vif intérêt, sans parler de cette grace naïve et touchante que le génie, déjà spiritualisé, des peintres catholiques a imprimée à leurs compositions primitives.

« Les portraits de Jésus-Christ, » continue Emeric-David, « offrent un autre caractère. Dans cette sorte d'images, où généralement l'allégorie dut cesser, la beauté du Christ s'évanouit presque toujours avec elle. C'est l'opinion de Tertullien, de saint Basile et de saint Cyrille, qui paraît avoir dirigé la main du sculpteur et du peintre. Quelquefois les traits conservent une sorte de grandeur; mais ce mérite est rare ; plus souvent ils se dégradent; les sourcils s'arrondissent, la tête s'allonge, elle devient maigre et même triste et vieille (87). Ce n'est point ici l'effet de l'ignorance ou du hasard. Les artistes ont été évidemment conduits par leurs opinions religieuses ; on n'en peut douter, puisqu'on voit fréquemment dans le même monument, d'un côté, le bon Pasteur, Jonas ou Jésus-Christ même opérant des miracles, représentés jeunes, ornés de toute la beauté où l'art pouvait atteindre, et de l'autre, Jésus qui prêche devant ses disciples, portant la barbe, maigre, bien plus âgé que les traditions de l'Eglise ne l'enseignent, dénué enfin de toute grace et de toute majesté (88).

« Lorsque le concile *Quinisext.*, tenu à Constantinople en 692, ordonna de préférer la réalité aux images, et de montrer le Christ sur la croix. *Antiquas ergo figuras et umbras, ut veritatis signa et characteres Ecclesiæ traditos, amplectentes, gratiam et veritatem proponimus, eam ut legis implementum suscipientes. Itaque..... jubemus*, etc. (*Concil. quinisext. in Trullo*, can. 82.) L'esprit d'allégorie, malgré ce décret, ne s'anéantit point entièrement. Le génie des Grecs semblait se refuser à peindre Jésus-Christ couronné d'épines, percé d'un coup de lance, épuisé

(82) Bosio, p. 235 387.—Aringhi, tom. I, pag. 543, 567 ; tom. II, pag. 105-199.—Dans toutes ces peintures, Daniel est entièrement nu et tient les bras en croix. On le trouve vêtu, sur un sarcophage publié par Ciampini, (*De sacris ædif.*, tab. III, p. 14.)

(83) Bosio, p. 225-449.—Aringhi, tom. I, p. 539; tom. II, p. 71, 91, 97, 105.—Jonas est toujours nu ; il est quelquefois représenté avec la barbe, mais rarement. Bosio, p. 289.— Aringhi, tom. I, pag. 617; tom II, p. 331.

(84) Casali, *De vet. sacr. Christian. rit.* part. I, c. 1, p. 3.—Ciampini, *Vetera monim.*, c. 25, tom. I, p. 240.

(85) Casali, loco cit, pag. 5.— Aringhi, tom. I, pag. 295.—Ciampini, *Vetera monim.*, c. 8, tav. 16; c. 29, tav. 47, c. 27, tav. 52; tom. II, p. 61, 162. Toutes ces mosaïques subsistent. Celle de sainte Praxède, que Ciampini donne à la pag. 148, a été exécutée vers l'an 818 ; le Phénix y est représenté avec une auréole. Celle de saint Côme et saint Damien qu'on voit à la page 61, date de l'an 350 ou environ. Le Phénix y est peint dans les airs; sa tête étincelle de neuf rayons.

(86) Aringhi, tom. I, p. 289, 295; tom. II, p. 59-159. — Buonarotti, *Vasi antichi di vetro*, tav. 7, p. 51, etc. — Quelquefois Jésus-Christ est représenté opérant des miracles, vieux et une baguette à la main. (Aringhi, tom. II, p. 329, 333.) Quelquefois aussi, on le voit prêchant, au milieu de ses disciples, jeune et sans barbe. (Aringhi, tom. I, p. 277-321.)

(87) Aringhi, tom. I, p. 295-307. — Ciampini, *Vet. monim.*, t. II, tav. 27, p. 102. — Id., *De sacr. ædif.*, tav. 13, p. 42; tav. 14, p. 49 ; tav. 30, p. 131, — On peut consulter les médailles grecques où est représentée la tête de Jésus-Christ. Elles sont gravées dans Du Cange, *Famil. aug. Byzant.* p. 116-136. — Parmi les anciens portraits de Jésus-Christ que les artistes ont dû considérer comme des types originaux, il faut compter encore celui que l'on conserve à Rome dans la chapelle de Saint-Jean-de-Latran, dite *Sancta sanctorum*. Il est gravé, mais peu fidèlement, dans l'histoire de cette chapelle donnée par Marangoni, ainsi que dans les *Notizzie delle sacre teste de SS. apostoli Pietro et Paolo*, du savant Cancellieri. M. Renou a gravé dans son *Voyage d'Egypte* (pl. 110) une tête syrienne, dessinée sur la nature, où il croit avoir retrouvé à peu près le type que la plupart des artistes du moyen âge ont suivi et enlaidi.

(88) *Voy.* le sarcophage de marbre du Vᵉ siècle,

par l'agonie. Les Latins eux-mêmes, qui connurent plus tôt que les Grecs ces peintures lugubres, paraissent ne les avoir adoptées qu'à regret. Longtemps encore, après avoir peint Jésus souffrant, ils le représentèrent sur la croix, jeune, sans barbe, inaccessible à la douleur, coiffé d'un bandeau royal; d'une mitre ou d'une tiare, et quelquefois même assis au milieu de ce bois mystérieux, comme sur un trône (89).

« Mais peu à peu les peintures chrétiennes s'approchèrent davantage du genre historique. Souvent l'allégorie se confondit si bien avec l'histoire, qu'on ne la distingua presque plus. Cette grande révolution, qui devait enfin conduire à un nouveau perfectionnement, ne servit pendant longtemps qu'à dégrader la figure du Christ. Les peintres s'attachèrent à exprimer dans les traits du Sauveur crucifié les effets de ses souffrances; et, incapables d'apprécier les difficultés de ce genre d'imitation, ces dessinateurs ignorants enlaidirent de plus en plus l'homme-Dieu, en croyant donner à son visage une expression vive et touchante. » (*Voir* les crucifix publiés par Gori, *Vet. dipt.*, t. III, tav. 16 et 17, pag. 116 et 265, etc., etc.)

Quelques mots sur ces dernières réflexions du savant et judicieux historien de la peinture chrétienne pendant le moyen âge. Ce n'est pas de prime-saut qu'on a jamais atteint la perfection dans n'importe quelle branche de l'art. Les peintres grossiers, dont il est ici question, ouvrirent, peut-être sans s'en douter, une voie divine à la peinture hiératique, en s'attachant à ce nouveau genre d'expression à la fois humaine et divine dans les souffrances de l'Homme-Dieu. Dans cette nouvelle phase de l'iconographie chrétienne, le génie mystique des peintres vraiment catholiques s'éleva graduellement jusqu'aux dernières limites, en quelque sorte, d'un genre de beauté surhumaine, ineffable, que l'art antique n'eût jamais soupçonné, et son point de départ ne fut et ne pouvait être que les naïfs et incorrects essais des peintres dont il vient d'être parlé.

Ici nous quittons le domaine de l'allégorie pour entrer dans un nouvel ordre de types. (*Voir ce mot et ceux* Jésus-Christ, Vierge Marie, etc.)

ALLEGRI (Gregorio). Célèbre compositeur de l'école romaine. *Voy.* Musique.

AMBROISE (Saint). Restaurateur du chant liturgique. *Voy.* Chant liturgique.

Ambroise de Lorrenzo, peintre Siennois. *Voy.* Peinture.

AMETHYSTE. Couleur symbolique. *Voy.* Couleur.

AMIENS (Cathédrale d'). L'origine de cette grande et ancienne ville, autrefois capitale de la Picardie, se perd dans la nuit des âges. Elle s'appelait Samarobriva, du temps de Jules César, qui y tint une assemblée générale des Gaulois. Elle fut embellie par Antoine et Marc-Aurèle, et considérée dès lors comme une des plus importantes cités de la Gaule Belgique. Tombée successivement au pouvoir des Gépides, des Alains, des Vandales et des Francs, elle fut dévastée par Attila, pendant le règne de Mérovée qui y avait été proclamé roi et porté à son trône sur un bouclier. Les Normands la brûlèrent trois fois. Elle eut beaucoup à souffrir des Impériaux qui, sous François Ier et Henri II, cherchèrent, mais en vain, à s'en emparer. Ses habitants embrassèrent avec transport l'*union* éminemment nationale et catholique qu'on appela, à si juste titre, la *Sainte Ligue*, et qui plus tard a été calomniée par l'ignorance ou la mauvaise foi. On sait par quel stratagème, après s'être soumise à Henri IV, elle fut prise par les Espagnols. Henri IV ne la recouvra qu'au moyen d'un siége long et dispendieux.

Amiens, aujourd'hui ville de 52,149 habitants (90), est baignée en partie par la Somme qui, dans l'intérieur de la cité, se divise en onze canaux. Extérieurement, le canal formé par cette rivière contourne au nord de remarquables boulevards qui, sur une étendue de 5 kilomètres, ceignent la ville dans toute sa circonférence.

Mais, la merveille d'Amiens, c'est sa magnifique cathédrale, chef-d'œuvre de l'architecture ogivale, dont les premiers fondements furent jetés en 1220 durant l'épiscopat d'Evrard de Fouilloy, et sous la direction de Robert de Luzarches, ainsi nommé du lieu où il était né. En 1288, l'édifice sauf le haut des tours (91) qui flanquent le portail, était entièrement terminé.

qu'on croit être celui d'Olybrius et de Julienne sa femme, dans Aringhi, tom. I, p. 301, 303, et dans Bottari. (*Rom. sotter.*, tav. 25 et 26, p. 99.) — On peut remarquer cette différence sur la même face du même monument, dans Aringhi, ib., p. 293-299. — L'idée de peindre Jésus-Christ vieux dans ses portraits peut avoir pris sa source dans l'opinion de saint Irénée, qui croyait que le Sauveur était mort âgé de près de cinquante ans. (S. Iren., *Contra hæres.*, l. II, c. 22, p. 147, 148.) — Toutes ces choses, au surplus, durent varier durant tout le cours du moyen âge, suivant les opinions religieuses des artistes ou celles des supérieurs ecclésiastiques qui les dirigeaient. La laideur du Christ pouvait être une allégorie, de même que sa beauté; elle pouvait être le symbole de son mépris pour les grandeurs humaines, de sa descente dans le tombeau, etc. C'est en ce sens que quelques docteurs ont cru reconnaître Jésus-Christ dans un emblème égyptien représentant un hibou qui porte une croix sur la tête. (*Factus sum sicut nycticorax in domicilio.*) (*Psal.* CI, 7.) Jacob. Bosius, *De triumph. cruc.*, l. V, c. 10, p. 472. — Casali, p. 11.

(89) Casali, p. 2. — Ant. Bos., p. 581. — Aringhi, tom. II, p. 355. — Ciampini, *Veter. monim.*, tom. II, tav. 13, p. 48. — Gori, *De mitra. cap. Jes.-Christ. crucifix.*, c. 1, § 3 et 5; c. 8, § 2 et 8 : *In symb. litt. med. æv.*, tom. III, p. 96 et seq., p. 176 et seq.

(90) Ce chiffre est celui du dernier recensement officiel de la population de la France.

(91) On pense que cette partie ne fut construite que vers l'an 1390, par Pierre Largent, maître des ouvrages de l'église d'Amiens, après Thomas et Renault de Cormont, qui avaient eux-mêmes succédé à Robert de Luzarches.

Les deux plus belles cathédrales gothiques sont, à mon avis, Reims et Amiens; Reims, pour son extérieur, et Amiens, pour son intérieur, ce qui ne veut pas dire que l'intérieur de Reims ne soit réellement beau, et l'extérieur d'Amiens, digne de toute notre admiration. Peut-être faudrait-il ajouter que la cathédrale de Chartres, est celle qui résume le plus fidèlement la beauté intérieure d'Amiens et la beauté extérieure de Reims, et qu'à ce titre elle mérite, en somme, d'occuper le rang le plus élevé. C'est d'ailleurs celui que plusieurs de nos archéologues lui ont assigné, en l'appelant le Parthénon du moyen âge. (92) Quoi qu'il en soit, ces trois merveilleuses basiliques brillent parmi leurs sœurs d'un si grand éclat, que l'ami de l'art chrétien après les avoir tour à tour étudiées, n'éprouve pas un médiocre embarras pour les classer, selon leur mérite, et, qu en dernière analyse, le sentiment qui finit par dominer chez lui et par absorber tous les autres, c'est celui d'une profonde et indicible admiration.

Dans l'impossibilité où nous sommes de donner de la cathédrale Amiénoise une description en forme, qui comporterait tout un volume, nous nous bornerons à faire ressortir dans ce Dictionnaire, les principaux caractères de beauté naturelle et surnaturelle que nous révèle, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, cette merveille du style ogival.

Commençons par le grand portail, l'un des plus vastes que l'on puisse voir. Formé de trois porches ornés d'un grand nombre de statues, de bas-reliefs et d'autres sculptures d'un goût pur et sévère, il en impose à l'observateur le moins impressionable par l'élégance, la majesté, l'harmonie de ses lignes et de ses nobles proportions. C'est pourquoi, il présente un ensemble dont le caractère est facile à saisir, malgré les détails infinis de sculpture dont-il est parsemé, ces détails concourant tous admirablement à l'effet général. Cette réflexion s'applique du reste, à tout l'édifice. Il en est peu de ce genre qui offre à un si haut degré, la variété dans l'unité, et la grandeur morale qui en résulte nécessairement. Mais à la grandeur morale vient se joindre la grandeur physique dans un temple, qui par ses vastes dimensions, présente au loin l'aspect d'une montagne de pierre ouvragée, de la base au sommet, au centre de la ville qu'elle domine de toute sa hauteur. (93)

Le porche du milieu, appelé du « Sauveur, » ou, mieux encore, du « beau Dieu d'Amiens, » nous offre en effet le Christ, debout sur le pilier qui sépare la porte en deux valves, à l'instar de la statue placée au portail septentrional de Reims. « Le Fils de Dieu semble présider un concile auguste, formé par ses apôtres rangés autour de lui et reconnaissables encore à leurs attributs et à leurs pieds nus. Rien n'égale la beauté et la majesté de cette statue colossale du Christ, bénissant de la main droite et devant tenir, de la gauche, le nouveau code destiné à régénérer le monde. Il foule sous le pied droit un lion et sous le pied gauche un dragon; au-dessous sont deux animaux que M. l'abbé Duval, dans une savante dissertation, a parfaitement fait reconnaître comme l'aspic et le basilic (94). On voit la même idée traduite sur un chapiteau de l'église de Bertaucourt, bâtie en 1095. En avant des deux derniers animaux, est une vigne, emblème de l'Eglise et de l'Eucharistie (95). Au-dessous est un roi, que l'on croit être Philippe-Auguste, sous le règne duquel la cathédrale fut commencée, en 1220.

« A ses côtés sont deux vases d'où s'élancent deux plantes: à droite un lis, symbole de la royauté française; à gauche le rosier dont la fleur formait le centre de l'ancien sceau de la ville d'Amiens, dit des Marmouzets (96). Les jambages de la porte sont décorés, à droite, par les cinq vierges sages, tenant leurs lampes droites; à gauche, par les cinq vierges folles, dont les lampes sont renversées (97). Au-dessous des premières est l'arbre chargé de fruits, auquel sont suspendus des encensoirs; au-dessous des vierges folles, est l'arbre desséché qui reçoit dans son tronc la cognée destinée à l'abattre (98).......Le stéréobate qui règne dans toute la longueur du portail se compose, en bas, d'une élégante mosaïque, formée de quatre feuilles et de deux rangs de médaillons quadrilobés, renfermant diverses sculptures; les vingt-quatre bas-reliefs du porche central représentent à peu près, comme à Notre-Dame de Paris, et dans le même ordre, les emblèmes des vices et des vertus, en opposition (99).

(92) La cathédrale de Chartres, dit M. A. Reischenperger, est, comme ensemble, le monument le plus magnifique que j'aie jamais admiré, et je crois avoir vu en ce genre, tout ce qu'on vante le plus. Ce peuple de statues et de figures, cette structure gigantesque seraient écrasants, si cela n'exhalait pas je ne sais quel parfum de sainteté et d'harmonie surnaturelle. En regardant ces portails, les catacombes de Rome me sont involontairement revenues dans la mémoire, et j'éprouvais le même sentiment que si les saints qui les gardent étaient couchés dans les sépulcres des premiers martyrs. (*L'Art et l'Archéologie en Allemagne; Annales archéologiques*, tom. XIII, 1853.)

(93) Voici les principales dimensions de l'édifice: longueur dans œuvre, 134 mètres 80 centimètres; hauteur sous clef de voute, 44 mètres, y compris la saillie de la clef. Hauteur de la flèche établie sur le transsept, 113 mètres 70 centimètres.

(94) *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.* (*Psal.* xc, 13.)

(95) *Ego sum vitis vera, et pater meus agricola est.* (*Matth.* xv. 1.)

(96) On pourrait y voir également le lys et le pommier du *Cantique des cantiques* (II, 2, 3), *sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias... sicut malus inter ligna sylvarum sic dilectus meus inter filios...*

(97) *Matth.* xxv, 1-12.

(98) *Jam enim securis ad radices arborum posita est; omnis enim arbor, quæ non facit fructum bonum, excidetur et in ignem mittetur.* (*Dan.* IV, 7 seq.; *Matth.* III, 10.)

(99) *Nouvelle description de la cathédrale d'A-*

« Le tympan représente la grande scène du Jugement dernier, en quatre tableaux, que nous ne pouvons qu'indiquer sommairement. Au 1er et au 2e, quatre anges sonnent de la trompette et réveillent les morts dans leurs tombeaux ; au milieu, l'archange saint Michel, ayant à ses côtés deux anges qui sonnent de la trompette, pèse dans sa balance deux âmes, dont l'une (celle du Juste), figurée par un agneau crucifère, est introduite par saint Pierre, qui tient une clé, dans le Paradis, symbolisé par un édifice terminé en flèche, où elle reçoit sur la tête, des mains d'un ange, la couronne des élus ; tandis que l'autre âme (celle d'un réprouvé), sous la forme d'un monstre, est précipitée par un ange, armé d'une épée flamboyante, dans l'énorme gueule (espèce de gouffre) du dragon infernal.

« Au 3e tableau, Jésus-Christ, portant un manteau bordé d'un galon d'or et parsemé de croissants et de croix grecques, et ayant à ses côtés la sainte Vierge et saint Jean-l'Evangéliste, agenouillés, juge tous les humains.

« Au 4e tableau : Le Fils de Dieu trône dans les nuages, sa barbe courte distingue la seconde personne de la sainte Trinité de la première. Ses mains tiennent des rouleaux déployés, sur lesquels sont sans doute inscrites de terribles sentences, et des épées courtes ou *badelaires* dont la pointe aboutit à sa bouche (100). Sa tête est ornée du nimbe et de la croix grecque, et non du triangle mystique, comme l'a démontré le dessin fidèle d'un artiste, un de nos collaborateurs. A sa droite, un ange tient le soleil dont les rayons sont écourtés ; un autre, à sa gauche, porte la lune dont le croissant est *montant* et non au commencement ou à la fin d'une de ses périodes, comme on l'a encore avancé à tort (101). Sur les chapiteaux des colonnes sont placés divers groupes : du côté des élus, en avant, un patron puissant dans les régions célestes élève un voile rempli d'âmes, sous l'emblème de jeunes enfants. Cette composition est d'une expression sublime. Au sixième chapiteau, un ange sort d'un édifice *ajouré* d'ogives et de trèfles délicatement découpés. Il tient une couronne, tandis que d'autres, aux environs, portent des vases, des fleurs, emblèmes des récompenses destinées aux justes.

« Du côté de l'enfer, se voient les scènes les plus terribles. » (102) Nous les omettons pour abréger, et nous passons aux voussures du porche.

« La baie immense de ce porche, bâtie sous l'évêque Arnoult, de 1236 à 1247, s'ouvre de 60 centimètres de plus qu'à la cathédrale de Reims. On y remarque tous les sujets qui, d'après une convention générale, figurent dans les édifices chrétiens de l'âge d'or du catholicisme ; toutes les cathédrales de cette époque instruisent les fidèles, ou exposent à leurs yeux les mêmes sujets ; la disposition, la place en peuvent varier, mais on y reconnaît toujours la même pensée et la même intention. Les représentations pieuses qu'on ne rencontre pas aux mêmes lieux que dans d'autres églises, se retrouvent dans les stalles, les fresques, les vitraux qui existent encore ou que l'histoire fait revivre.

« Huit cordons des vastes voussures du porche sont décorés de statues dont l'ensemble figure le ciel ouvert. La cathédrale de Paris ne compte à la voûte de son portail central, que six cordons qui ne sont pas peuplés de 150 statues, comme ceux d'Amiens.

« 1er cordon, (à partir du fond). — Douze anges joignant les mains, sont plongés dans un profond recueillement à l'aspect de la Majesté divine.

« 2e cordon. — Quatorze anges présentent des âmes sous la figure de petits enfants qu'ils portent dans leurs bras ou guident par la main, emblème touchant des célestes gardiens auxquels la bonté divine nous confie en naissant, pour nous aider à lutter contre les démons nos ennemis. Ils sont munis de deux paires d'ailes qui semblent destinées à seconder leur active surveillance.

« 3e cordon. — Quatorze martyrs, la palme à la main, célèbrent leur glorieux triomphe acheté au prix de leur sang.

« 4e cordon. — Seize docteurs tiennent à la main les livres par lesquels ils ont éclairé le monde. Quelques-uns élèvent des calices à coupe hémisphérique. On y remarque plusieurs de ces moines laborieux, si injustement dénigrés par quelques écrivains du XVIIIe siècle ; ils oubliaient, ces *philosophes*, que ces hommes vénérables avaient cultivé les esprits, comme ils avaient cultivé les champs stériles des barbares, dès le commencement du moyen âge ;

« 5e cordon. — Dix-huit vierges célèbrent dans leurs chants purs le triomphe de l'Agneau ; la plupart tiennent des livres, des fleurs et des vases allongés du haut et renflés du bas, comme des fioles ;

« 6e cordon. — Vingt vieillards exécutent un concert avec divers instruments ; on en distingue un, à gauche, qui tient sur ses genoux un orgue portatif à quatre rangs de tuyaux, qu'on avait pris jusqu'à présent pour une flûte de pan ; les autres portent d'une main des instruments usités au XIIIe siècle, tels que rebecs, lyres, guitares, harpes, huchets, oliphants, etc ; de l'autre main, ils élèvent des fioles ;

« 7e cordon. — Du sein de Jessé endormi, s'élance une vigne qui s'enlace autour de vingt-six rois, glorieux ancêtres du Messie et de sa sainte Mère ; à droite, on reconnaît David à sa harpe, et Jésus-Christ autour

miens, par M. Goze, (1 vol. in-4°, 1847, p. 12 et 13.)

(100) *Procedit gladius ex utraque parte acutus, ut ipse percutiat gentes.* (*Apoc.* XIX, 5.)

(101) *Percussa est tertia pars solis et tertia pars lunæ.* (*Job* VIII, 12.)

(102) *Nouvelle description de la cathédrale d'Amiens*, p. 6-8.

duquel sont perchées des colombes désignant les dons du Saint-Esprit; à gauche, en haut, est la sainte Vierge tenant un livre comme son Fils et entourée de grappes de raisin (103).

« 8e cordon. — Vingt-huit personnages tiennent des lambels ou phylactères, qu'ils déroulent de plus en plus à mesure qu'ils s'élèvent vers le sommet de la voûte, comme pour signifier que la vérité se manifeste d'autant plus qu'on se rapproche de Dieu (104).

« Toutes ces statues étaient rehaussées par une coloration appliquée avec ménagement; une teinte rougeâtre animait les visages et les chevelures, des traces noires marquaient les sourcils et les prunelles, et des lignes brunes bordaient les vêtements et les ouvertures des édifices (105), etc. »

Sur le plan supérieur, on voit le Père éternel tenant un lambel et une épée nue dans chaque main.

Nous ne dirons rien du portique, àdroite, où l'on voit sur le pilastre de la porte une belle statue de la Reine du ciel, divers groupes représentant *Adam* et *Eve*, et leur *expulsion du Paradis terrestre*, et aux murs de face, les *Rois mages*, le *Baptême de Clovis*, plus bas, la *Fuite en Egypte*, le *Massacre des Innocents*, *saint Louis en prière auprès d'une chapelle gothique*, etc. Nous ne dirons rien non plus du portique à gauche, dit de saint Firmin, à cause de la statue de ce saint évêque et apôtre d'Amiens, qui orne ce portique, dont le tympan au haut de la porte est enrichi d'une foule de sculptures représentant plusieurs traits de la légende du saint martyr. Seulement, nous appelons l'attention de l'observateur sur les cinquante deux statues colossales qui, en y comprenant les douze apôtres, sont adossées aux colonnes du bas du portail : « Leur tête est abritée par des dais composés d'édifices, qui permettent d'étudier tous les genres de construction en usage dans le XIIIe siècle. Leur réunion forme des villes qui constituent une espèce de couronne aux saintes images; leurs pieds reposent sur des nuées placées sur des consoles variées et fréquemment supportées par des démons; ces idées allégoriques expriment la puissance des saints qui, souvent ignorés et persécutés sur la terre, règnent dans le ciel sur les villes qu'ils ont honorées de leurs vertus, et sur les démons qu'ils ont vaincus.

« Les supports sont la plupart fantastiques; deux méritent, en particulier, d'être remarqués; ils sont sous le portail droit, à gauche, et représenteraient la Synagogue sous la figure d'une femme aux yeux bandés. Les grandes statues ne peuvent facilement être déterminées; on y reconnaît, au portail droit : la *sainte Vierge et sainte Elisabeth*, l'*ange Gabriel*, à droite; à gauche, *Salomon*, la *reine de Saba*, *Hérode*, les *rois Mages* portant leurs présents, etc. Au portail gauche, les *saints Firmin* et *Denis*, *sainte Ulphe*, etc. Dans ces productions, dit l'auteur de l'*Essai historique sur les arts du dessin en Picardie* (106), rien n'est servile, rien ne sent l'école ni la tradition; tout est spontané, et l'heureux fruit de talents qui, peut-être, s'ignoraient eux-mêmes.

« Sous les deux petits porches du grand portail il n'y a que trois cordons chargés de figures d'anges, de rois ou de vieillards; on en compte dix au premier, douze au second et quatorze au troisième.

« Au portail droit consacré à la sainte Vierge, au trumeau du fond est sa statue qui a été très-bien appréciée par l'auteur que nous venons de citer. Son manteau, dit-il, est relevé avec grace, et son agencement n'a ni la trop grande simplicité des statues du XIIe siècle, ni les mouvements exagérés de celles des âges suivants. Sa figure est d'une beauté à la fois grave et douce; tout respire, dans cette statue, la dignité et la sérénité qui doivent caractériser la mère de Dieu, sans ce mélange de passions humaines et de sentiments vulgaires, qu'à des époques postérieures on a donné à ses images. Ce n'est pas un dragon qu'elle foule, mais le serpent à tête de femme, comme on le voit dans l'histoire de nos premiers pères, sculptée sur trois rangs au piédestal de cette même statue. Le tympan (ainsi que celui du porche de gauche) se divise en trois tableaux.....

« La belle galerie qui surmonte ces trois porches correspond exactement au *triforium* de l'intérieur. On y remarque une dentelle festonnée qui *broche* sur l'archivolte, au lieu d'être appendue au-dessous, comme c'est l'ordinaire, et des arcs secondaires en plein-cintre, formés d'un tore, qui rappelleraient le style roman. Les pyramides qui terminent les piliers-butants, qui séparent les porches, offrent encore quelques traces de ce style dans les figures grimaçantes et les colonnettes courtes de leurs bases.

« Au-dessus de ce premier portique, une autre galerie, très-élégamment tréflée, contient vingt-deux statues colossales d'une exécution assez grossière; les têtes sont en général trop volumineuses, mais les figures de quelques-unes ne sont pas sans dignité; les draperies sont à longs plis, et huit d'entre elles tiennent leurs manteaux, ce qu'on remarque d'ordinaire dans les statues exécutées depuis le règne de Philippe le Hardi, jusqu'à celui de Charles V, c'est-à-dire de 1280 à 1360. On a dit que ces figures représentaient les rois de France, mais quelques archéologues soutiennent qu'elles désignent les rois, ancêtres de la sainte Vierge. Du reste, ils n'ont aucun des insignes qui caractérisent nos anciens monarques; leurs sceptres se terminent par des feuillages épanouis, plutôt que par des pommes de

(103) *Isa.* XI, 1, 2, 3.

(104) On reconnaît parmi les premiers, à gauche Moïse, et à droite Aaron.

(105) *Nouvelle description de la cathédrale d'Amiens*; pages 10, 11, 12.

(106) Par M. Rigollot, pag. 105, 107.

pin. On n'aperçoit nulle part des fleurs de lis.

« La statue du centre est montée sur un lion et tient à la main un globe surmonté d'une croix. Plusieurs cathédrales, entre autres celles de Chartres et de Reims, montrent encore sur leurs façades ces statues royales. Notre-Dame de Paris les a vues disparaître en 1793, avec la plupart de celles qui décoraient ses porches (107). La rose occidentale, dite de mer, est entourée d'une bordure à feuilles entablées et de tores alternant avec des scoties; pour empêcher l'eau de séjourner dans les moulures creuses, trois masques, placés à leur partie inférieure, servent à les dégorger en cas de pluie, par leurs gueules ouvertes. Au centre des nervures flamboyantes de ce magnifique oculus, est l'écusson des Coquerels, d'une famille d'anciens maïeurs de la ville d'Amiens. Les ouïes inférieures des tours sont en ogives peu aiguës à trois retraites, décorées d'autant de colonnes; leur style est mâle et élégant à la fois, et elles gagneraient beaucoup à être débarrassées des ignobles cloisons, revêtues d'ardoises, qui les obstruent, ainsi que des abat-vents monstrueux qui engorgent les ouïes supérieures.

« Lorsqu'on examine le portail jusqu'à cette hauteur, en cachant avec la main la partie supérieure, on jouit de l'aspect d'une façade qui, aux plus belles proportions dans son ensemble, joint la plus grande perfection dans ses détails. Si l'on regarde de la même manière le haut de la façade achevée en 1401, on est choqué des défauts qui la déparent. La galerie dite des sonneurs est trop basse; les grands trèfles qui la bordent en bas ne correspondent pas avec ses piliers; ils auraient été mieux remplacés par la série de lozanges tréflés qui parcourt le bas du grand comble.

« Les tours aplaties d'avant en arrière ont deux ouïes sur leurs faces et une seule sur leurs côtés; en élevant davantage la tour de gauche, on a rendu cette irrégularité plus choquante; de plus, on l'a terminée par un couronnement à jour, dont les ouvertures ne sont pas toutes tréflées; le nu des murs de cette même tour est racheté par des ornements mesquins, tels que des arcades feintes ou panneaux, des colonnettes sculptées le long des arêtes des piliers-butants; on commençait à perdre de vue le système pyramidal, qui contribue tant à la majesté et à la beauté des monuments du moyen âge. Ce système consiste à établir, au point culminant des édifices, une ligne fictive, qui arrive au sol plus ou moins inclinée et qui sert de limite aux différentes élévations, de sorte que le tout forme une pyramide composée de plusieurs autres. La tour de gauche, plus basse, est plus en rapport avec l'étroitesse de la façade, à laquelle les premiers architectes de la cathédrale auraient donné plus de largeur si les chapelles latérales de la nef étaient entrées dans le plan primitif. Un commencement de fronton, au-dessus des ouïes, était d'un meilleur goût que les accolades de l'autre tour; ces ouïes, formées de colonnettes et de tores, seraient plus élégantes si d'énormes abat-vents, comme partout ailleurs, n'interrompaient pas leur contour.

« Nous pensons ne pas nous écarter des idées des premiers architectes, en émettant l'opinion que les tours devaient avoir une terminaison pyramidale, qu'au centre devait s'élever une haute flèche hexagonale, disposition qui se serait accommodée à la forme aplatie des tours; c'est, au reste, un préjugé de croire que les évêchés ne pouvaient pas avoir de tours égales en hauteur; le manque d'argent ou le changement dans les plans a été la seule cause de cette imperfection. Plusieurs cathédrales, en France, ont des tours symétriques, sans être le siége d'un archevêché.

« On compte, dans ce nombre, celle de Paris, qui n'obtint ce titre qu'en 1623, celles de Toul, de Bayeux, etc.

« Nous ne croyons pas néanmoins que la cathédrale d'Amiens gagnât beaucoup au rehaussement de sa tour basse, quand même on la construirait dans le style de l'autre, si l'on ne trouvait pas en même temps le moyen d'élargir la façade jusqu'à une grande hauteur, à partir des porches. Nous avons assez de peine, nous, hommes de peu de foi du XIXe siècle, à réparer les œuvres pleines de verve des fervents chrétiens du XIIIe. Attendons que le sentiment du beau et du grand revienne avec le flambeau de la religion échauffer nos cœurs glacés et illuminer nos intelligences obscurcies par d'épaisses ténèbres. Nous pourrons alors porter, sans témérité, la main sur les œuvres de nos pères et les achever selon l'esprit dans lequel elles ont été conçues.

« Dans la galerie des sonneurs on voyait autrefois un groupe représentant la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus, accompagnée de saint Pierre et de saint Paul, comme l'atteste une gravure exécutée sous l'épiscopat de Mgr François Lefebvre de Caumartin, de 1618 à 1652. On devrait rétablir cette représentation qui, dans d'autres églises du même temps, rappelait d'anciens usages, tels que le chant de certaines hymnes, lors des processions qui se faisaient à des époques fixes sur ces galeries élevées (108). »

Le côté septentrional de la noble basilique est, malgré les nombreuses statues qui le décorent, moins orné et moins dégagé que le côté opposé. Il est longé par une rue étroite, et de plus obstrué en partie par des juxta-positions, et même, disons le mot, par d'ignobles écuries. Le portail de ce côté est soutenu par des colonnes annelées. On remarque au tympan un vitrage qui a la forme d'une araignée. Sur le piédestal qui supporte la statue de saint Firmin le Con-

(107) On est en train de les remplacer. (*Note de l'auteur.*)

(108) *Nouvelle description de la cathédrale d'Amiens*, pag. 17 23.

fesseur, et que l'on croirait être celle de saint Honoré, qui aurait été rapportée du portail du midi, on voit des reliefs effacés qui représentent l'Annonciation et la Visitation. On admire au-dessus les nervures délicates de la splendide rosace du nord.

Le portail méridional, dit *de saint Honoré* ou de la *Vierge dorée*, à cause de la belle statue de la Vierge, posée sur le pilier central du porche, est remarquable par l'élégance de sa construction. Il est surmonté d'un pignon fleuronné qu'accompagnent deux légers campaniles dont la forme pyramydale augmente l'effet on ne peut plus gracieux. Tout le pourtour de la cathédrale, principalement à ce côte méridional, est environné d'une forêt de statues, de pinacles et de clochetons.

« La chapelle de la sainte Vierge, bâtie en 1292, fait un très-bel effet par son prolongement conforme au système pyramidal (109). Ses piliers-butants sont couronnés par six belles statues assises et couronnées; la première paraît être David pinçant de la harpe, et la dernière une reine jouant d'un instrument semblable à une vielle.

« C'est ainsi que se présente aux regards du chrétien et de l'ami des arts le peuple des saintes images qui, depuis plus de six siècles, anime la noble cathédrale d'Amiens.......

« Rien n'est comparable au spectacle que présente la vue perspective des arcs-boutants de la cathédrale, contemplés de la terrasse qui s'étend au bas des grandes fenêtres; l'habile crayon de Chapuy a très-bien rendu ce magnifique tableau. Les pyramides qui terminent les piliers-butants du chœur sont d'un beau caractère et bien préférables à celles de la nef, qui sont groupées lourdement et d'un style dégénéré. Ceux des angles, vers les transsepts, ont seuls conservé leur ancien caractère. A la nef les arcs-boutants sont doubles, sans ornements, et par cette raison d'un aspect sévère, tandis que ceux du chœur sont évidés par de légères ogives garnies de nervures tréflées, alternativement arrondies et flamboyantes; ce qui indiquerait un remaniement fait dans cette partie de l'édifice à une époque où le dernier style commençait à devenir à la mode.

« Les architectes de Notre-Dame d'Amiens ont fait servir à l'ornementation ces contreforts qui font ressembler d'autres églises, comme celle de Paris, à un édifice étayé de tous côtés, parce que leur trop grande projection n'est pas interrompue à propos par des obélisques élancés. Ces additions de masses verticales ne contribuent pas seulement au décor, mais encore à la solidité; car en chargeant les piliers elles empêchent le déversement que causerait la poussée de la multitude des voûtes qui se croisent dans tous les sens (110).»

Au centre de l'édifice s'élève la flèche aérienne qui le domine à une grande hauteur et qui jadis était entièrement dorée. C'est l'œuvre d'un simple charpentier du village de Cottenchy, appelé Simon Tanneau. Cette flèche si légère, si élancée, est, après celle de Strasbourg, la plus haute de France. Les salamandres et les autres ornements qu'on y remarque, rappellent le style du temps de François Ier. Elle a 65 mètres 36 centimètres de hauteur, à partir des combles de l'édifice, et 113 mètres 70 centimètres du pavé jusqu'au coq dont elle est surmontée.

La cathédrale d'Amiens a-t-elle été construite sur le modèle de celle de Cologne, avec laquelle elle a des traits frappants de ressemblance, ou bien est-ce le dôme de Cologne qui a été érigé sur le type amiénois? Telle est la grave, l'intéressante question qui a été naguère agitée parmi les archéologues les plus distingués du nord de la France et des bords du Rhin (111). Elle a abouti, historiquement et archéologiquement, à une conclusion en faveur de la cathédrale d'Amiens. Historiquement, il a été démontré par des documents authentiques que cette dernière basilique, commencée en 1220, était complétement terminée en 1282, lorsque les murs du dôme de Cologne étaient à peine à fleur de terre (112). Archéologiquement, il a été également démontré au moyen de l'étude comparative des plans et détails respectifs de ces deux nobles basiliques, que les architectes de Cologne avaient successivement fait de larges emprunts à celle d'Amiens, et même à d'autres édifices français qui offrent un style analogue à celui de l'ancienne capitale de la Picardie. On trouvera toutes les pièces de cet important débat dans les trois remarquables articles auxquels il a donné lieu, et qui ont été publiés dans le VIIe volume des *Annales archéologiques*, année 1847. Le pre-

(109) Cette gradation pyramidale donne à l'église d'Amiens une beauté que n'ont pas celles de Beauvais et de Cologne; leurs architectes, venus après Robert de Luzarches, ont voulu faire plus grand que l'homme de génie, ne pouvant rien créer d'aussi parfait. Nous avons fait le parallèle de Notre-Dame d'Amiens et de Saint-Pierre de Beauvais dans le deuxième volume, pag. 59, des *Archives de Picardie*, par MM. Dusevel, Goze et le baron Lafons. Ceux qui ont entendu M. le baron de Roisin lire son beau travail sur la cathédrale de Cologne, à la séance publique de la société des antiquaires de la Picardie, ont pu juger ce monument célèbre; au reste, ce savant a rendu pleine et entière justice à la basilique amiénoise.

(110) *Nouvelle description de la cathédrale d'Amiens*, pag. 23-40.

(111) MM. Sulpice Boisserée, Reinchensperger, baron de Roisin et Félix de Verneilh.

(112) La cathédrale de Cologne n'a été commencée, au plus tôt, qu'en 1248, sous l'épiscopat de Conrad de Hochstedtn, qui a son tombeau dans une des chapelles du rond-point. Gérard, mort avant 1302, en fut le premier architecte ou maître de l'œuvre. Il commença par le chœur, qui ne fut consacré qu'en 1322. Ainsi, les travaux de cette partie de l'édifice durèrent soixante-quatorze ans, pendant lesquels ils dûrent être, à plusieurs reprises, interrompus.

mier et le troisième sont de M. Félix de Verneilh, et le second est de M. le baron de Roisin. Ils sont accompagnés d'une excellente gravure (dessin de M. Th. Olivier) du plan des chœurs de Cologne, d'Amiens et de Beauvais. Dans l'impossibilité où nous sommes d'en donner ici, même une simple analyse qui dépasserait les limites que nous imposent la nature et les conditions de cet ouvrage, nous nous bornerons à reproduire quelques-uns des passages les plus saillants du troisième et dernier article de M. de Verneilh, qui résume les deux précédents et leur sert de conclusion.

« Ayant vu et analysé avec soin la métropole de la Picardie, nous ne pûmes jeter les yeux (c'était vers 1839) sur les planches magnifiques de la *Monographie de Cologne*, sans être aussitôt frappé d'une analogie ou d'une parenté évidente assurément. Cette idée, d'autres l'avaient-ils eue avant nous? Nous ne savons, mais nous le croirions volontiers, tant elle nous semble naturelle. Ce qui nous étonna le plus alors, ce fut de voir dans quelles étranges méprises on tombait toutes les fois que l'on voulait comparer les dimensions de la cathédrale de Cologne à celle de nos autres grands monuments du moyen âge. Il y a pied et pied, comme on sait: pied allemand, pied français, pied romain, pied métrique (113). On confondait tout; on disait communément, par exemple, que les voûtes de Cologne avaient cent cinquante pieds de hauteur, tandis qu'elles sont beaucoup moins élevées que celles de Beauvais, qui n'en ont que cent quarante-deux. Puis on prenait continuellement une côte pour une autre; et certes, il n'est point hors de propos de répéter ces réflexions; car encore aujourd'hui, dans la réponse de M. Boisserée, tous les chiffres sont inexacts, sont faux, et tous les raisonnements pèchent par leur base.....

« La parenté de Cologne avec Amiens n'est point pour nous un fait isolé, extraordinaire, qui trouve jusqu'à un certain point son explication dans des relations ignorées d'évêque à évêque, d'architecte à architecte, de corporation à corporation, mais qui reste, après tout, un accident, un phénomène. C'est le plus curieux, le plus saillant d'une série de faits analogues. Nous le montrerons, le premier maître de l'œuvre de Cologne n'a pas seulement connu et imité la cathédrale d'Amiens, mais celle de Beauvais, mais celle de Troyes, mais la Sainte-Chapelle de Paris. Il a pris en France, partout où elle se trouvait, cette architecture ogivale qui n'existait point en Allemagne; il l'a prise uniquement en France, parce qu'elle y était née, parce que nulle part ailleurs elle n'était parvenue au même degré d'avancement et de perfection; et, si l'architecture ogivale est ainsi d'origine exclusivement française, ce n'est point encore là un accident, un phénomène. Le style ogival ne pouvait naître indifféremment de tous les styles romans, ni partout en même temps; il devait se former lentement, dans une région déterminée et plus ou moins restreinte, dans celle qui, par sa prospérité, par sa science, par sa littérature, précédait momentanément dans la voie de la civilisation les autres régions de l'Europe occidentale, c'est-à-dire dans la France du nord (114). Voilà le système que nous avons déjà soutenu dans ces *Annales* à trois reprises différentes (115), et celui que nous chercherons encore à faire prévaloir. Voilà l'idée mère qui nous guide ou qui nous égare, mais en laquelle nous mettons hardiment toute notre confiance.

« Ainsi que nous en avions pris l'engagement, nous donnons, rapprochés sur la même feuille et mis à la même échelle, les deux plans d'Amiens et de Cologne, ce qui est essentiel pour que l'on juge d'un coup d'œil, non pas seulement de la forme et des proportions, mais aussi des dimensions. Ces plans sont arrêtés l'un et l'autre à la ligne médiane des transsepts, comme l'exigeait notre format, mais cela importe peu. Il s'agit uniquement de la fondation première de Cologne, qui ne comprenait que le chœur et ne s'étendait même pas jusqu'aux portails latéraux, dont l'arrangement actuel a donné lieu, comme on sait, à des discussions fort animées. Peut-être n'est-il pas permis de dire que *ces deux plans se couvrent l'un l'autre*, selon l'énergique expression de M. Reinchensperger; mais, lorsqu'ils ne se confondent pas, ils se suivent du moins de bien près. Dans le chœur des deux basiliques, le nombre des travées, des chapelles rayonnantes, des piliers, des contre-forts est le même; le même est celui des fenêtres et des meneaux de chaque fenêtre. Pas une nervure de plus d'un côté que de l'autre, car c'est la chute d'un clocher qui a occasionné à Amiens la reconstruction de la voûte du calchidique. Il n'est pas jusqu'aux escaliers conduisant des bas-côtés du chœur aux galeries, qui ne soient en même nombre et placés au même endroit.

« Dans la largeur, toutes les dimensions se correspondent admirablement bien; ainsi, le premier et le second bas-côtés sont inégaux entre eux de la même façon. Mais, dans la longueur, le plan de Cologne paraît sensiblement plus développé, même en tenant compte des deux travées supplémentaires qu'offre la chapelle terminale d'Amiens. C'est d'abord en cela, et principalement par l'épaisseur des contreforts, que les proportions diffèrent. Au reste, le rap-

(113) Dans l'usage vulgaire on prend souvent un mètre pour trois pieds.

(114) Voir à ce mot ce que nous disons nous-mêmes du rôle qu'a joué la France dans la pratique des arts, et de la priorité qu'elle a attribuée à quelques-unes de ses provinces, touchant la *Découverte du style ogival*. (*Note de l'auteur*.)

(115) *Origine française de l'architecture ogivale*. — *Annales archéol.*, vol. II, page 133; vol. III, pages 1 et 56.

port des pleins et des vides serait, mais non de beaucoup, à l'avantage d'Amiens.

« Lorsque le plan de Cologne s'éloigne du plan d'Amiens, c'est pour suivre celui de Beauvais. Ainsi, déjà l'architecte beauvaisien avait rendu parallèles, au lieu de les faire divergents, les murs latéraux des chapelles rayonnantes, excellent moyen de fortifier à leur base les contreforts de l'abside, sans alourdir l'ensemble de l'édifice. Déjà aux piliers ronds et cantonnés de quatre colonnettes du rond-point il en avait substitué d'autres en faisceau allongé, et déjà il avait donné l'exemple de diminuer la chapelle de la Vierge pour la rendre toute pareille aux six autres. Remarquons aussi que la cage des escaliers était carrée extérieurement, comme elle l'est à Cologne, et que ces escaliers s'ouvraient sur les bas-côtés, non dans les chapelles.—Œuvre gâchée et *Flickwerk* (116) tant qu'on voudra, que cette pauvre cathédrale de Beauvais; mais il est grandement à craindre qu'on ne l'ait copiée quelque part. — Oui, les piliers de Beauvais étaient trop grêles et trop espacés; oui, le grand vaisseau était trop large d'un mètre, et cette dimension ne pouvait convenir qu'à un édifice aussi robuste que la cathédrale de Chartres. Oui, sans doute, il valait mieux réduire la nef, en augmentant les bas-côtés et les chapelles, que de tenter pour la seconde fois une œuvre presque impossible. Pourtant tout n'était pas mauvais dans ce plan trop hardi, et tout n'aura pas été dédaigné.

« Pour apprécier la valeur de ces ressemblances et pour se convaincre, rien de tel que de comparer Amiens et Beauvais à Reims, leur commune métropole, ou même les cathédrales d'Amiens et de Beauvais entre elles. Nous n'allons point jusqu'à Chartres, jusqu'à Bourges (117), monuments qui commencent à s'éloigner beaucoup, mais non, certes, autant que Cologne, de la province et de la date d'Amiens. Nous nous arrêtons à Reims où sont réunies toutes les chances possibles de parenté et d'analogie. Eh bien! la royale basilique, commencée neuf ans seulement avant la cathédrale d'Amiens, quatorze ans avant celle de Beauvais, ne leur ressemble pas moitié autant que le dôme de Cologne. Le chœur seul était en voie d'exécution; le chœur seul s'offrait comme un modèle naturel aux architectes d'Amiens et de Beauvais; mais son influence, pour évidente qu'elle soit, n'en a pas moins été très-restreinte. La forme des piliers, l'arrangement des bas-côtés, doubles dans la partie droite et simples dans la partie demi-circulaire du chœur, la prééminence de la chapelle de la Vierge: voilà tout ce qu'emprunte le plan d'Amiens. Mais d'ailleurs, au lieu de quatre travées, le chœur de Reims n'en avait que trois, dont l'une beaucoup plus resserrée que les autres; au lieu de sept chapelles, il n'en avait que cinq, d'une forme arrondie. Enfin, et cette observation n'est pas moins vraie pour Beauvais, d'un monument à l'autre, le rapport des pleins et des vides varie du simple au double, ce qui dénote un progrès immense.

« Entre Amiens et Beauvais, ces deux cathédrales bâties à quelques lieues et à quelques années l'une de l'autre, l'analogie ne pouvait qu'être grande; mais les différences sont très-grandes aussi, surtout en élévation. C'est ainsi, par exemple, que les bas-côtés du chœur de Beauvais ont un triforium et des fenêtres hautes qui prennent jour par-dessus le toit des chapelles.

« Non, le doute n'est point permis à cet égard; ce n'est pas par hasard ou par l'effet d'une certaine conformité de style, que le même plan se trouve reproduit deux fois à cent lieues de distance. Évidemment Cologne a tout pris à Amiens et Beauvais, ou Beauvais et Amiens à Cologne; mais l'aînesse des deux cathédrales françaises ne saurait être mise en question, et nous ne voulons pas admettre un seul moment cette seconde hypothèse.

« Personne n'ignore que la cathédrale d'Amiens a été bâtie de 1220 à 1282. On n'a jamais contesté et sans doute on ne contestera jamais ces dates; nous allons pourtant donner ici les documents historiques sur lesquels elles s'appuient. Il ne suffit pas de connaître le moment de la fondation première et celui de l'achèvement; nous avons besoin de déterminer l'âge relatif des différentes parties de la cathédrale. »

M. de Verneilh prouve en effet péremptoirement, mais trop longuement pour que nous puissions reproduire ici cette démonstration, que chaque partie de la cathédrale d'Amiens est antérieure aux parties correspondantes du dôme de Cologne. Pour Beauvais, dit-il, nous nous contenterons de rappeler que le chœur, commencé en 1225, était achevé longtemps avant 1272 (car, à cette date, on relevait sa voûte écroulée), et que, dans les diverses restaurations dont il fut l'objet, on a respecté la *basse œuvre* entière et les contre-forts supérieurs, en grande partie.

Ensuite il entre dans les détails du parallèle entre les deux édifices et il fait ressortir les traits nombreux de ressemblance qu'ils présentent à l'observateur attentif. Il y a néanmoins des différences, dont les unes tiennent aux temps, aux circonstances, les autres à la volonté des architectes; celles-ci sont à l'avantage d'Amiens... En définitive, le plan du chœur de Cologne, sans

(116) Expression allemande, dont s'était servi M. Sulpice Boisserée, en parlant de la cathédrale de Beauvais. (*Note de l'auteur.*)

(117) Le chœur de Chartres, aussi vaste, par parenthèse, que celui de Cologne, et le chœur de Bourges nous présenteraient un type très-distinct qui dérive directement de Notre-Dame de Paris, ou, si l'on veut, de l'église abbatiale de Saint-Denis: il est caractérisé par des bas-côtés *doubles* jusqu'au rond-point, et par de très-petites chapelles qui ne peuvent pas remplir tout l'intervalle des contre-forts.

être tout à fait irréprochable, vaut un peu mieux que celui d'Amiens, beaucoup mieux que celui de Beauvais, mais il est fait avec ces deux autres plans, et il n'offre, à coup sûr, rien de neuf ni d'original. M. de Roisin passe ensuite à l'élévation respective des deux cathédrales.

« Il n'est plus besoin de dire que l'analogie continue (c'est le plus souvent une conséquence nécessaire et forcée); mais elle se produit encore, alors même que la diversité serait possible. Ainsi, le dessin ou tracé des fenêtres inférieures diffère peu, quoique l'architecte de Cologne ait eu aussi en vue un autre et un meilleur modèle. Dans la *haute-œuvre*, où l'on n'était plus aussi étroitement enchaîné par le plan à terre, où les contre-forts surtout pouvaient librement changer de forme, la ressemblance augmenterait presque au lieu de diminuer; car Cologne suit Amiens jusque dans ses bizarreries. Les dimensions, d'abord, sans être identiquement les mêmes, conservent leur premier rapport. Nous regrettons de n'avoir pas mesuré la hauteur sous clef de la grande voûte du dôme, mais on se trompe probablement lorsqu'on lui donne 9 pieds de plus qu'à celle d'Amiens (118). Bien que toute la haute œuvre de Cologne nous ait semblé réellement un peu plus élancée, la différence, au moins, quant aux voûtes, ne devrait guère dépasser 1 mètre. Nous avons la mesure exacte de la voûte d'Amiens, prise, il est vrai, en avant des six marches du chœur, lesquelles n'existent pas à Cologne : elle est de 43 mètres et de 44 mètres, y compris la saillie et l'épaisseur de la clef. Or, la hauteur du grand vaisseau de Cologne serait, selon M. Boisserée, de trois fois sa largeur, d'axe en axe, exactement, ce qui ne ferait que 44 mètres, 10 centimètres (119).

« C'est surtout pour les contre-forts, que la ressemblance est significative : de part et et d'autre ils sont *cruciformes*, et cette disposition paraît avoir été adoptée, pour la première fois, par l'architecte qui termina le chœur d'Amiens. » M. de Verneilh expose les raisons de cette adoption qui a été imitée par Cologne, de même que la sobriété relative de décorations au portail septentrional. Ne pouvant suivre l'éminent archéologue dans ses savant et judicieux développements, nous allons droit, pour la reproduire, à l'opinion qui termine sa remarquable dissertation touchant la valeur respective des deux cathédrales comparées entre elles telles qu'elles existent, comme si l'une n'avait pas servi à l'autre, comme si elles avaient été portées dans le même nombre d'années au même degré d'achèvement.

Voici comment il s'exprime, après avoir au préalable fait observer qu'une seconde édition, revue, corrigée, considérablement augmentée, vaut ordinairement mieux que la première, et que cela ne change point son ordre de date.

« Le dôme de Cologne, dans cinquante ans, l'emportera aisément en beauté, non pas en intérêt, sur les monuments religieux du monde. De même, le chœur seul achevé, l'emporte sur son modèle d'Amiens. Mais cette supériorité, évidente, au total, s'amoindrit en de certaines parties, au point de devenir douteuse. Ainsi, pour les bas-côtés, pour les chapelles, pour toute la *basse œuvre*, enfin, nous aimons autant Amiens que Cologne. Les profils architecturaux sont plus fermes, les sculptures plus sévères et d'un plus grand effet dans la cathédrale française. Puis, nous en faisons l'aveu, ces demi-fenêtres du chœur allemand, avec leurs roses et leurs ogives interrompues qui viennent se perdre dans une massive muraille, nous déplaisent souverainement, sans parler de celles qui sont tout à fait bouchées. — Si nous ne fermions pas exprès les yeux sur les magnificences des stalles d'Amiens et de la clôture extérieure du chœur, nous inclinerions décidément contre le dôme. Mais, dans la haute œuvre, il n'y a plus à hésiter; Amiens est médiocre et Cologne incomparable. Et ce n'est point seulement en raison de l'extrême richesse du dôme que nous nous prononçons ainsi : les ornements, plus abondants, sont en même temps d'un goût meilleur et d'une élégance plus grande. — Ce n'est point à cause des cordons inférieurs qui contournent les colonnettes d'Amiens; outre que l'on ne s'est accoutumé que graduellement à sacrifier les lignes horizontales aux lignes verticales, nous n'avons nullement la même horreur que M. Boisserée pour cette gracieuse guirlande de fleurs et de feuillages qui court d'une extrémité à l'autre du grand vaisseau, en embrassant, sans les interrompre, les faisceaux de colonnes qui descendent des voûtes. — Non, c'est que le haut-chœur de Cologne, malgré les dimensions énormes de ses contreforts qui ne laissent jamais apercevoir à la fois plus d'une fenêtre, est réellement une merveilleuse création, et de plus une construction excellente. On sait combien il est rare que les arcs-boutants neutralisent complétement la poussée des grandes voûtes; eh bien! l'écartement des murs qui dépasse un pied à Amiens, est à peine sensible à Cologne : c'est l'indice le plus sûr d'une construction soignée.

« Voilà pour la valeur intrinsèque des deux monuments. S'il s'agissait ensuite d'apprécier le mérite relatif des premiers architectes d'Amiens et de Cologne; s'il s'agissait de juger, non pas ce qu'ont dessiné leurs successeurs, mais ce qu'ils ont dessiné eux-mêmes, ce qu'ils ont bâti et non ce qu'ils auraient pu bâtir, si leurs conceptions avaient été moins disproportionnées avec les ressources sur lesquelles ils devaient raisonnablement compter; s'il s'agissait en-

(118) *Voir* la lettre de M. de Roisin, *Annales Archéol.*, vol. VII, pag. 182.

(119) Cinquante et cent cinquante pieds romains.

fin de mettre en balance les services qu'ils ont rendus, les progrès qu'ils ont fait faire à l'art, nos conclusions seraient bien différentes. Le mérite de l'un, nous l'avons assez prouvé, est avant tout un mérite d'invention; celui des autres un mérite de perfectionnement. Nous placerions donc, sans scrupule, notre Robert de Luzarches au-dessus de tous les maîtres inconnus de l'œuvre de Cologne (120). »

Intérieur de la cathédrale.

Un des plus beaux intérieurs de temple catholique, pour ne pas dire le plus beau, c'est, sans contredit, celui de la cathédrale d'Amiens. Lorsque vous pénétrez par la porte principale sous ces voûtes gigantesques, dont la hauteur égale l'immensité, vous êtes saisi d'une admiration indicible et d'un profond recueillement. Si vous voulez ensuite vous rendre compte de vos impressions, vous en découvrirez aisément la cause dans l'élancement prodigieux des voûtes et dans la hardiesse de leurs retombées; dans l'élégante légèreté des piliers dont les nervures, à mesure qu'elles s'élèvent pour rejoindre la voûte, s'épanouissent en mille faisceaux; dans la longue galerie à arcades, et dans la frise richement sculptée (particulière à cette église), qui contournent si gracieusement tout l'édifice; dans les superbes fenêtres qui contribuent si bien à son évidement; en un mot, dans l'étonnante variété de lignes très-heureusement combinées avec l'unité parfaite d'ensemble et d'exécution. Cet intérieur est, en effet, un des plus homogènes, comme il est un des plus vastes qu'il soit possible de rencontrer. La maîtresse-voûte mesurant 130 pieds, sous clef, est une des plus hautes qui existent dans l'univers catholique, et la plus haute de toutes les églises de France, après celle de Beauvais (121). Sa longueur, dans œuvre, qui dépasse 404 pieds, ne le cède guère qu'à celle de la cathédrale de Reims, qui en mesure 428.

Un tel intérieur réunit donc éminemment la grandeur physique et la grandeur morale. Ajoutons y cette grandeur surnaturelle qui découle nécessairement des conditions hiératiques, liturgiques et symboliques, inhérentes au temple catholique, et nous aurons devant les yeux un des types les plus grandioses, les plus saisissants de la beauté en architecture que le génie chrétien ait inspiré. Trouverions-nous dans la longue nomenclature des édifices innombrables consacrés aux dieux par les architectes de la Grèce et de Rome, un intérieur de temple qui, je ne dirai point, ressemblât, mais seulement approchât de celui-ci? On sent bien, en circulant sous ces voûtes gigantesques, qu'un athée serait mal à l'aise dans ce temple si digne de la grandeur de Dieu (122).

Maintenant, si nous passons, dans un examen forcément rapide, aux détails des ornements principaux qui le décorent, nous y trouverons, comme pour l'extérieur, matière à l'éloge et à la critique.

Les trois grandes rosaces de l'ouest, de l'est et du septentrion, figurant les *quatre éléments*, sont justement admirées, à cause de la variété et de l'éclat de leurs couleurs. Elles ont environ 100 pieds de circonférence. La première, appelée *rose de mer*, représente la *terre* et *l'air*; la deuxième, le *feu*, parce que le rouge y domine, représente, tout le long de sa circonférence, la célèbre *roue de la vie humaine*; la troisième, l'*eau*, est la plus remarquable. On regrette néanmoins que les meneaux et compartiments de ces trois belles rosaces soient, à cause de leur style flamboyant, en désaccord avec le style purement ogival de la grande nef et du transsept.

La chaire à prêcher, supportée par trois statues allégoriques, la Foi, l'Espérance et la Charité, et surmontée d'un ange qui tient à la main un livre ouvert où sont écrits ces mots : *Hoc fac et vives*, est l'œuvre d'un sculpteur habile d'Amiens. Construite aux frais de M. de La Motte, évêque d'Amiens (123), elle ne rappelle que trop par sa forme lourde, épaisse et sans caractère, la manière de cette époque si néfaste à l'art chrétien. C'est dire qu'elle contraste désagréablement avec le style du monument.

Les dix chapelles des deux bas-côtés offrent plusieurs tombeaux, statues, tableaux et autres objets d'art, qui doivent fixer l'attention du visiteur. Mais, ajoutées après coup, elles ne sauraient racheter par la beauté des détails, l'altération si préjudiciable qu'elles ont causé au noble édifice, en masquant les deux grandes lignes de fenêtres qui complétaient jadis celles du rang supérieur, et donnaient à tout l'édifice une transparence et une légèreté qu'il ne possède plus maintenant au même degré. Il en

(120) M. Boisserée a répondu à ce second article de M. de Verneilh, par une lettre au directeur des *Annales Archéologiques*, insérée au tome VIII de cette revue. M. de Verneilh a répliqué, à son tour, par un autre article publié dans le même volume, et dans lequel il explique et développe la thèse qu'il avait soutenue dans les précédents, en faisant, entre autres choses, ressortir l'analogie constante, continuelle, qui existe entre la cathédrale de Cologne, la Sainte-Chapelle de Paris et la cathédrale de Limoges, deux chefs-d'œuvre de l'architecture ogivale, qui sont, l'un et l'autre, d'une date évidemment antérieure à celle du dôme allemand. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à ces deux nouvelles pièces qui n'ont, d'ailleurs, rien changé au fond du débat.

(121) Cette dernière compte 14 pieds de plus que celle d'Amiens. Mais il faut observer que Beauvais n'a de terminé que le chœur, tandis que la grande voûte d'Amiens, supérieure d'ailleurs, comme construction et comme effet, à celle de Beauvais, se prolonge sans interruption, d'une extrémité à l'autre de l'édifice, sur une longueur de plus de 400 pieds.

(122) Cette réflexion fut faite par Napoléon Bonaparte, lorsqu'il visita la cathédrale d'Amiens, accompagné d'un nombreux et brillant état-major.

(123) Elle coûta 36,000 f.

est autrement des chapelles des bas-côtés du chœur, qui entraient dans le plan primitif de la basilique. Elles offrent, comme celles des bas-côtés de la grande nef, quoique dans une moindre proportion, plusieurs objets d'art, dignes d'être remarqués.

Celle dédiée à saint Eloi, où repose le chanoine Adrien de Lamorlière, auteur des *Antiquités d'Amiens*, ont des vitres où sont peints divers traits de la vie du saint patron des orfèvres, avec les costumes du temps. Les cavaliers portent des casques pointus, des tuniques, et sont montés à poil sur leurs chevaux.

« Les cinq chapelles qui suivent sont très-remarquables par les ornements des croisées, consistant en vitraux peints sur lesquels sont retracées plusieurs légendes, relatives à la vie des saints qu'on y révère.

« Dans la chapelle de *Saint François d'Assises* on remarque une assez bonne copie du *Christ aux anges* de Lebrun. C'est aux murs de refend de cette chapelle qu'existent plusieurs colonnes appelées *piliers sonnants;* ils ont une réputation un peu usurpée, car le son qu'ils rendent ne ressemble guère à celui d'une cloche, et d'ailleurs, plusieurs autres piliers autour du chœur rendent des sons pareils aux leurs. On dit que les carreaux du pavé qui se trouve vis-à-vis, sont coupés de deux lignes transversales, pour perpétuer le souvenir du massacre des catholiques en cet endroit par les protestants, en 1561.

« La chapelle de la Vierge, ou *Petite Paroisse*, occupe le chevet ou rond-point de l'église, elle est vaste et ornée d'un admirable groupe en marbre blanc, représentant l'*Assomption de la sainte Vierge*. On doit encore ce bel ouvrage à un maître de la confrérie du Puy, nommé François Dufresne. Il en fit don en 1637, à la cathédrale où il était d'abord placé dans la nef. Cette chapelle renferme aussi deux tableaux, peints par Forty, assez estimés des connaisseurs. Le premier a pour sujet la *mort de saint François Xavier*, et le second le *retour de l'Enfant prodigue*.

« Vis-à-vis cette chapelle est le tombeau, en marbre blanc du chanoine Guillain Lucas, fondateur de l'*Ecole des orphelins*, ou *enfants bleus* de cette ville. Parmi les statues qui décorent ce riche mausolée, on remarque un génie funèbre qui, sous le nom de *Petit pleureur*, jouit d'une grande célébrité en France. Ce chef-d'œuvre est dû au ciseau du sculpteur Blasset. Sous une arcade pratiquée dans le bas du monument, on aperçoit la statue, aussi en marbre blanc, du cardinal de Lagrange, évêque d'Amiens, et surintendant des finances sous Charles V. Il mourut en 1402, à Avignon, où il s'était retiré à l'avénement au trône de Charles VI (124). »

« Le mur de clôture du chœur offre de remarquables groupes en pierre. reproduisant divers traits de la vie de saint Firmin, évêque d'Amiens; *ses prédications, ses conversions, son emprisonnement, son martyre; la découverte de son tombeau, par saint Salve, à Saint-Acheul; son exhumation et sa translation.* Ces sculptures présentent encore des restes de peinture polychrôme, nouvelle preuve à ajouter à tant d'autres du rôle important que jouaient la peinture et la dorure dans la décoration des temples, durant le moyen âge. Dans des niches inférieures, on voit les statues couchées de Ferri de Beauvoir, évêque d'Amiens, et d'Adrien de Hénencourt, doyen de la cathédrale qui, en 1487 et 1527, fit élever ces monuments. On lit au bas de curieuses inscriptions en vers formant neuf quatrains.

« Un double perron de six marches conduit au chœur. L'entrée principale, les portes latérales et les ouvertures sous les arcs autour du sanctuaire, sont fermées par des grilles en fer artistement travaillées, qui méritent l'attention des connaisseurs; mais ce qui frappe surtout les regards, c'est la magnifique boiserie des stalles qui règnent à droite et à gauche du chœur. Cette boiserie surpasse en élégance et par la richesse de ses détails, tout ce que les meilleurs ouvrages de ce genre offrent de plus beau; les sujets des grands bas-reliefs qui la décorent sont tirés de l'Ecriture sainte. On y a aussi représenté les *divers états de la société et les vices* sous des emblèmes assez difficiles à expliquer. Ce superbe ouvrage fut commencé en 1508 et fini en 1522. Il fut exécuté aux frais du chapitre et d'Adrien de Hénencourt (doyen), par Alexandre Huet, Arnoult Boulin, Jean Turpin et Antoine Avernier. Il coûta en tout 9,488 livres 11 sous 3 deniers. Le principal ouvrier, Jean Turpin, gagnait par jour sept sous, y compris son apprenti (125).

« Près du lutrin, sculpté en style gothique, on lit les épitaphes des MM. de La Motte, de Bombelles et de Chabons, évêques d'Amiens. De là on tourne ses regards vers la belle vitre qui décore l'abside du sanctuaire, et que donna Bernard d'Abbeville en 1269. Le sanctuaire est séparé de la nef par une balustrade en marbre blanc, à hauteur d'appui. Deux grands candélabres en bois doré sont placés sur cette balustrade et servent à sa décoration. Les jambages des arcades du rond-point sont revêtus d'un riche lambris de marbre. Les bustes en médaillons des quatre évangélistes, et leurs symboles, ornent les premiers piliers du sanctuaire. Contre ces mêmes piliers et les suivants, sont des an-

(124) *Visite à la cathédrale d'Amiens*, par M. E. D.... pag. 28, 29.

(125) *Voir*, pour plus de détails, sur ce chef-d'œuvre de la sulpture sur bois, qui surpasse par ses dimensions autant que par sa beauté les stalles de Brou, d'Anvers, de Rouen, etc., la *Description des stalles de la cathédrale d'Amiens*, par MM. Jourdain et Duval, aujourd'hui chanoines de cette église. (*Note de l'auteur.*)

ges portant des torches garnies de cierges.

« L'autel, construit à la romaine, est isolé; sa principale décoration consiste en un bas-relief représentant *Jésus-Christ au jardin des Oliviers*. Sa table est surmontée d'un gradin garni de plusieurs chandeliers en bronze doré.

« Derrière cet autel on voit une gloire exécutée en 1768, par M. Cristophe, architecte ; quelques artistes la regardent comme un bon morceau d'architecture moderne. Plusieurs personnes cependant la croient lourde et peu convenable à un temple gothique. Cette gloire est formée de rayons et de nuages, parmi lesquels paraissent des anges et des chérubins (125*) »

Pour mon compte, je me permettrai de dire que tout cet appareil de rayons, de nuages, d'anges et de chérubins, que cette « gloire » en un mot, triste produit d'une époque de décadence, est ici, comme lignes, composition et effet, un déplorable anachronisme, un contre-sens véritablement fâcheux, surtout à ce point culminant de l'intérieur de la basilique. Lorsque je vis cette « gloire » pour la première fois, je revenais de l'Allemagne, de la Belgique où j'avais pu remarquer, notamment à la cathédrale d'Anvers, des contre-sens de ce genre; et quoique j'y fusse en quelque sorte habitué, j'éprouvai une pénible surprise, à la vue d'une telle puérilité dans un temple aussi majestueux. Indépendamment du complet désacord de style avec l'édifice, que présente cet appendice malencontreux, il offre l'inconvénient encore plus grave d'en abréger la longueur d'une centaine de pieds, en obstruant au moins en partie, cette perspective du rond-point de l'abside, dont l'effet est toujours si beau, si mystérieux. Malheureusement d'autres cathédrales de France, et des plus belles, ont été ainsi, (qu'on me passe l'expression) *aveuglées* par le goût stupide de ces architectes du XVIII[e] siècle, qui s'imaginaient « embellir » disons plus, « réhabiliter » ces *barbares édifices gothiques*, en les affublant de maints colifichets soi-disant usités dans l'architecture antique, et qui ne servent qu'à les déshonorer (126).

Heureusement, la cathédrale amiénoise est trop vaste et trop bien prise dans son ensemble, pour qu'un semblable hors-d'œuvre puisse nuire à l'effet général, comme il le ferait dans un autre intérieur qui aurait de moindres proportions.

Il m'a été donné de contempler, dans les conditions les plus favorables, ce magnifique intérieur; c'était un jour de grande fête, à l'issue de la messe pontificale et au moment où celle de midi allait commencer; les valves de la basilique étaient ouvertes, pour laisser sortir et entrer la foule très-compacte ce jour là. Du milieu du parvis où je me trouvais alors en face du splendide et immense portail de la basilique, mes regards plongeaient sous sa gigantesque et sublime voûte aux nervures croisées jusqu'aux grandes fenêtres de l'abside, planant sur des milliers de têtes de cette foule compacte qui agrandissait encore à l'œil l'immense perspective du temple, en même temps qu'elle lui communiquait le mouvement et la vie; les sons de l'orgue, de cet instrument mystérieux qui est la voix intérieure de nos temples, n'avaient pas encore cessé; ils murmuraient gravement et se perdaient sous les nombreuses arcades des nefs dont les échos répercutaient cette harmonie pleine de majesté, tandis que celle des bourdons et des cloches, qui sont la voix extérieure de la basilique, s'exaltait en majestueuses volées, dans les airs, au-dessus de la grande cité. Sous l'empire de l'émotion douce et profonde à laquelle j'aimais à me laisser aller, je compris mieux que jamais combien l'action liturgique, avec son cortége obligé de la multitude des fidèles qui y prennent part, complète admirablement, en la rehaussant de toute sa poésie divine, la beauté incomparable de nos temples chrétiens. *Voy.* ALBI, BASILIQUES, FRANCE, REIMS, SCULPTURE, STATUAIRE, STRASBOURG, STYLE OGIVAL, STYLE ROMAN.

ANERIO (FELIX). Né en 1560, compositeur rom. *Voy.* MUSIQUE.

ANGELICO (FRA) de Fiésole. Célèbre peintre mystique. *Voy.* PEINTURE, et MYSTIQUE.

ANGES. Parmi les types les plus nobles, les plus beaux et les plus variés de la statuaire et de la peinture chrétienne, figurent les anges, êtres célestes, privilégiés, qui touchent cependant par tant de points à la terre et à l'histoire de l'humanité. La création des anges eut-elle lieu avant celle de ce monde sensible, ou bien après, et immédiatement avant celle de l'homme ? Saint Basile, dans son *Hexaméron*, ou *Livre de six jours*, incline pour le premier sentiment, lorsqu'il s'exprime ainsi : « Il est permis de conjecturer que, antérieurement à la création de ce monde visible, il existait un ordre de créatures plus parfaites, indiqué par l'Apôtre, quand il dit : *Tout a été créé par lui* (Jésus-Christ) *tant les choses visibles que les invisibles, soit les dominations, soit les principautés, soit les puissances, soit les vertus* (*Coloss.*, I, 16), c'est-à-dire les armées des anges auxquelles les archanges président. Il était convenable qu'à ce monde préexistant Dieu ajoutât un monde nouveau qui fût et l'école où l'homme devait s'instruire, et le domicile de tous les êtres destinés à naître ou à mourir. Avec lui, et au même moment,

(125*) *Visite à la cathédrale d'Amiens*, pag. 32-34.

(126) Nous citerons, entre autres cathédrales gothiques qui se trouvent dans ce cas, celles de Sens, d'Auxerre et de Narbonne, avec la différence, qu'au lieu de « gloire » c'est un énorme baldaquin soutenu par quatre colonnes, d'ordres grecs, qui écrase le maître-autel et masque entièrement la vue du rond-point et de sa chapelle terminale. Cette disposition, ainsi que j'ai pu m'en convaincre de mes propres yeux, est encore plus vicieuse que celle d'Amiens.

fut créé le temps dont la succession continue allait commencer pour rouler sans cesse et ne s'arrêter jamais dans son cours; le temps qui se compose de parties où le passé n'est plus, l'avenir n'existe pas encore, et le présent échappe avant même qu'il soit connu.»

L'opinion de saint Basile est commune parmi les autres Pères de l'Eglise. L'incertitude qui existe touchant l'époque précise de la création des anges vient de ce qu'il n'en est pas dit un seul mot dans le récit de Moïse. Saint Jean-Chrysostome, dans son premier sermon sur la Genèse, nous explique la cause de ce silence, à l'occasion du passage, *Au commencement Dieu a fait le ciel et la terre* (*Gen.*, I, 1.) «Pourquoi,» dit le saint Docteur, « Moïse ne nous donne-t-il pas d'abord la création des anges et des archanges? car si l'ouvrier se fait reconnaître à son ouvrage, n'était-ce point par cet ordre de créatures qu'il fallait commencer, comme nous donnant la plus haute idée de la puissance du Créateur? Nous admirons le ciel, l'astre du jour, les beautés du firmament. Les esprits célestes ne sont-ils pas encore plus resplendissants de beauté? Pourquoi donc emmener sur la scène des objets d'une nature inférieure, plutôt que de nous transporter aussitôt dans une région plus élevée? C'est que Moïse avait affaire à des Juifs, à un peuple dont l'intelligence dominée par les sens, ne pouvait prendre un essor aussi haut, à un peuple qui, nouvellement sorti de l'Egypte, l'imagination encore remplie du culte grossier qu'il y voyait établi, aurait conçu difficilement de la divinité une idée spirituelle. C'était donc par des aspects sensibles qu'il fallait l'y amener. Voilà pourquoi l'historien porte leurs regards sur le ciel, la terre, la mer et les autres parties de la création dont tous les yeux étaient frappés. Quand leurs esprits auront acquis plus de maturité, ce sera le moment de leur parler des vertus célestes, comme le fera David dans ce psaume. *Vous qui êtes dans les cieux, louez le Seigneur, louez-le du plus haut du firmament ; anges du Seigneur, louez-le tous. Armées du Seigneur, louez-le toutes de concert : car il a commandé, et toutes choses ont été créées; il a parlé, et tout a été fait.* (*Psal.* CXLVIII, 1, 7).

« Dans le temps même où les sublimes leçons devaient trouver des intelligences mieux disposées à les entendre, quand un testament nouveau aura été donné au monde, l'Apôtre des nations suivra la même méthode que le législateur des Juifs. Saint Paul parlera aux Athéniens le même langage que Moïse aux Hébreux. Il ne les entretiendra ni des anges ni des archanges, mais du ciel et de la terre (*Act.* XVII, 24). Dieu qui a fait le monde, étant le Seigneur du ciel et de la terre, n'habite point dans des temples bâtis par des hommes. Qu'il ait à parler aux fidèles de Colosses, son langage sera bien plus sublime: *Toutes choses ont été créées par lui, tant celles du ciel que celles de la terre, les visibles et les invisibles, soit les trônes, soit les dominations, soit les principautés, soit les puissances, ont été créés par lui et pour lui.* (*Coloss.* I, 16).

« L'évangéliste saint Jean, écrivant pour des disciples plus parfaits, embrasse tout l'ensemble de la création, ne s'arrêtant pas aux détails: *Toutes choses, dit-il, ont été créées par lui, et, sans lui, rien n'a été fait de ce qui a été fait* (*Joan.* I,3), tant ce qui se montre aux regards que ce qui leur échappe. En quoi tous ces saints personnages se conformant à la portée de leurs auditeurs, imitent la conduite des instituteurs qui proportionnent leurs leçons à l'intelligence de leurs disciples. Législateurs d'une nation plongée dans une ignorance universelle, encore dans les langes d'une première enfance, ils se bornent à des leçons suffisantes pour lui faire connaître l'existence d'un Dieu Créateur. Paul et Jean l'évangéliste, prenant les hommes pour ainsi dire au sortir de l'école, les élèvent à des connaissances d'un ordre bien supérieur, avec l'attention de rappeler sommairement les premières instructions. Harmonie parfaite entre l'Ancien et le Nouveau Testament. L'Ancien expose la création par le spectacle des choses visibles; et quelle idée David nous donne déjà de la puissance du Créateur, par ces paroles : *Il a commandé et tout a été fait* (*Psal.* XXXII, 9). Le Nouveau nous le montre dans la production des substances invisibles (127). »

La suite des temps n'a fait que confirmer la justesse de cette réflexion de saint Jean-Chrysostome En effet, nous voyons d'abord les Pères les plus anciens commencer par nous donner la description aussi exacte que poétique des neuf chœurs des anges. Ensuite les peintres orientaux, et à leur suite, les Italiens, se hasardent à nous les représenter tantôt sous la figure de têtes d'enfants ailées, tantôt à mi-corps, mais avec quatre ailes, deux qui partent de la tête, et les deux autres, des deux extrémités inférieures du buste qu'elles terminent ainsi de la manière la plus légère et la plus gracieuse. Enfin, nos peintres catholiques occidentaux les représentent sous l'apparence de l'homme. « Seulement, et c'est comme un caractère indélébile, les deux ailes restent toujours attachées sur les épaules de l'ange, parce que l'ange, comme le dit toujours son nom (ἄγγελος) est le messager ou l'envoyé de Dieu, (128) et que pour aller plus rapidement où

(127) C'est pourquoi les anges, qui appartiennent éminemment à cet ordre de substances ont été comparés à la lumière, qui est le plus léger, le plus subtil de tous les corps, et ont été représentés comme des éclairs, des souffles et des étincelles. (Voir les chap. I et X du prophète Ezéchiel.) Saint Jean Damascène, dans son traité *De angelis* (chap. 3), dit-que ce sont autant de lumières émanées de la lumière increée, dont elles ont la splendeur. Ils n'ont besoin ni de langue, ni d'oreilles; mais ils communiquent leurs pensées et donnent leurs conseils, sans le secours de la parole ni des sens : *Sed sine ulla probati sermonis ore mutus sine sensu sua communicant et consilia.*

(128) L'Ancien et le Nouveau Testament abondent

le souverain maître lui ordonne de se rendre, il semble s'armer de cet instrument de locomotion:

« Ainsi, figure humaine, complétée par les ailes de l'oiseau et resplendissante de lumière, telle est comme forme et comme couleur, la plus ordinaire représentation sous laquelle la poésie et l'art nous montrent l'ange.

« Quant à la poésie, Dante est une mine à descriptions. Au chant XXXI du *Paradis*, il dit: *Je levai les yeux, et, comme le matin la partie orientale de l'horizon est plus éclatante que celle où le soleil se couche, ainsi, lorsque mes yeux montèrent comme d'une vallée sur une colline, je vis, au sommet, une place qui surpassait en éclat toutes les autres. Comme la partie du ciel où l'on attend ce char que Phaéton ne sut pas guider s'embrase davantage, tandis que des deux côtés la lumière s'amoindrit, ainsi cette oriflamme de paix (la sainte Vierge) flamboyait au milieu, en faisant pâlir également les splendeurs autour d'elle. Dans ce milieu, je vis plus de mille anges avec les ailes ouvertes et tous différents d'éclat et d'attitude.* — Voilà le foyer lumineux où brillent et bouillonnent les flots de ces natures célestes; voici maintenant quelques rayons qui s'échappent de cette source. — Dante, au chant VIIIe du *Purgatoire*, dit: *Je vis sortir du ciel et descendre deux anges..... Leurs robes, vertes comme les petites feuilles qui viennent d'éclore, frappées et agitées par le vent de leurs ailes, vertes aussi, flottaient en arrière........ Je distinguais bien leurs têtes blondes, mais l'œil était ébloui par leur face, comme une faculté qui succombe à de trop grands efforts.* — Au chant VIe du *Purgatoire*, Dante décrit ainsi le premier ange qu'il voit: *Une lueur m'apparut, qui venait sur la mer, et d'un mouvement si rapide, que le vol d'aucun oiseau ne pourrait l'égaler. Ayant un peu détourné les yeux, afin d'interroger mon guide, je la revis plus lumineuse, et déjà plus grande. Puis, de chaque côté, m'apparaissait je ne sais quoi de blanc, d'où sortait peu à peu quelque autre objet, blanc comme le premier..... Voici l'ange de Dieu.... Vois comme il dédaigne les moyens humains. Il ne veut point de rames ni d'autres voiles que ses ailes..... Vois comme il les tient dressées vers le ciel. Il bat l'air de ses plumes éternelles, qui ne muent point comme la chevelure des mortels. — Plus s'approchait de nous l'oiseau divin, plus brillant il apparaissait, de sorte que de près les yeux ne pouvaient soutenir sa splendeur...... La béatitude était peinte sur son front.* — Au chant XIIe du *Purgatoire*, Dante ajoute quelques traits à son tableau: *Vois un ange qui s'apprête à venir..... vers nous..... La belle créature venait vêtue de blanc, et son visage scintillait comme on voit trembler l'étoile du matin. Elle étendait les bras, et puis elle ouvrit les ailes.*

« Quiconque a regardé les peintures murales de l'Italie, les mosaïques de la Grèce, et les émaux byzantins disséminés en Europe, reconnaîtra que les anges de Giotto et d'Orcagna, de Fra Angelio et du Pérugin; que les anges de Saint-Luc en Livadie et de Sainte-Sophie de Salonique; que les anges de l'inappréciable reliquaire byzantin de Limbourg (129) ne sont qu'une autre expression, une expression par le dessin, des anges tels que Dante les décrit. Mêmes formes, mêmes ailes, mêmes lumières; la poésie et la peinture ont traduit en deux langues, l'une par des paroles, l'autre par des lignes et des couleurs, une pensée absolument identique (130). »

Quant à la classification et aux attributions respectives des neuf chœurs des anges, voici comment s'exprime saint Denis l'Aréopagite, dans son *Traité de la Hiérarchie céleste*:

« Le chœur innombrable des anges se partage en trois hiérarchies différentes. La première se compose de ceux qui sont toujours devant la face de Dieu, et qui lui sont unis d'une manière plus intime et plus immédiate. Ce sont les brûlants séraphins, ainsi nommés à cause des feux du divin amour qui les consument sans cesse; les lumineux chérubins, ainsi nommés à cause des lumières pures et sublimes dont leur intelligence est éclairée, et les trônes, qui, comme leur nom le fait assez entendre, sont ce qu'il y a de plus élevé parmi les intelligences célestes. Tous ces esprits, portés sur les ailes du plus ardent amour, sont entraînés par d'invincibles transports vers le souverain bien, et s'efforcent sans cesse de s'approcher de plus en plus vers la source qui les enivre. L'excellence de leur nature paraît assez par le rang sublime qui leur a été donné. Placés sur le seuil même du sanctuaire auguste qu'habite la Divinité, ils ne voient que Dieu au-dessus d'eux, et laissent au-dessous, à une distance infinie, toute créature visible et invisible. Leurs

en exemples de ces messages que Dieu se plaît à confier à ses anges. Nous citerons entre autres ceux que nous fournissent les histoires d'Abraham, de Loth, de Jacob, de Moïse, de David, de Daniel, de Tobie, sans parler de ceux que nous révèlent les annales du Nouveau Testament, et parmi lesquelles l'Annonciation tient le premier rang. D'ailleurs saint Paul ne nous déclare-t il pas expressément, dans son Epître aux Hébreux, que les anges sont les ministres, les envoyés de Dieu auprès des hommes pour tout ce qui concerne leur salut. *Nonne omnes sunt administratorii spiritus, in ministerium missi propter eos qui hæreditatem capient salutis?* (*Hæbr.*, I, 14.) Il ne faut donc point s'étonner du rôle si important et si poétique que la légende elle-même leur a attribué.

(129) C'est un reliquaire de la vraie croix, d'une valeur considérable et d'une beauté sans pareille, d'origine byzantine, datant du Xe siècle probablement; il est couvert d'émaux translucides sur fond d'or. Il provient du trésor de la cathédrale de Trèves, et fut livré par le dernier archevêque électeur de Trèves au duc de Nassau, qui l'a donné récemment à la cathédrale de Limbourg.

(130) *Iconographie des anges*, par M. Didron. (*Annales archéologiques*, tom. XI, p. 353-54.)

voix et leurs concerts ressemblent au frémissement d'une multitude innombrable de torrents. Ils crient sans cesse : *Gloire et bénédiction soit au Seigneur !* (*Apoc.* v, 11.) D'autres fois, ils font retentir ces paroles, ou plutôt ce cantique, si digne du Dieu qu'ils adorent : *Saint*, *Saint*, *Saint*, est le Seigneur, *le Dieu des armées ; toute la terre est remplie de sa gloire.* (*Isa.* vi, 3.)

« La seconde hiérarchie renferme les dominations, les vertus et les puissances. Les dominations sont ainsi appelées, parce qu'elles dominent les autres anges, qu'elles sont libres de toute espèce de contrainte, et servent Dieu avec la plus sublime indépendance. Le nom de vertus indique assez que ces esprits possèdent une force, un courage indomptable, qui se manifestent dans toutes leurs actions, et qui font que rien de ce qui pourrait diminuer les lumières divines qui éclairent leur intelligence ne trouve accès dans leur volonté. Leur unique occupation est de s'efforcer de devenir semblables de plus en plus à la Divinité. Enfin, les puissances, qui sont sur la même ligne que les dominations et les vertus, sont chargées de veiller aux destinées du monde, et d'empêcher que les esprits pervers ne lui fassent tout le mal que leur suggère leur méchanceté.

« La troisième hiérarchie se compose des principautés, des archanges et des anges. Les principautés ont pour attributions de commander aux anges, qui leur sont inférieurs en dignité, et de les disposer à exécuter les ordres de Dieu. Leur soin est de veiller sur les grandes divisions du monde, comme par exemple sur une contrée, sur un royaume. Les archanges, placés entre les principautés et les anges, sont en quelque sorte le lien qui les unit, et tiennent tout à la fois et des uns et des autres. Leurs fonctions consistent à annoncer aux hommes les choses de Dieu, et à éclairer l'esprit des prophètes. Enfin les anges complètent et terminent toute la céleste hiérarchie. Ce sont, pour ainsi dire, les messagers ordinaires que Dieu emploie pour communiquer avec les hommes. Ils viennent nous annoncer ses volontés, et nous conduisent, comme par la main, jusqu'à la connaissance de sa nature. Voilà pourquoi l'Ecriture attribue à ces Esprits en particulier le soin de tout ce qui nous concerne. C'est ainsi qu'elle appelle l'ange Michel le guide et le chef du peuple Juif, et qu'elle en dit autant de quelques autres anges, qu'elle appelle églement les guides et les chefs des autres peuples. »

La représentation de ces neuf chœurs des anges, divisés en cercles concentriques qui aboutissent à un cercle commun, Jésus-Christ dans sa gloire au plus haut des cieux, forme le sujet des grandes roses occidentales de plusieurs de nos cathédrales ogivales. Rien d'éblouissant, de magique, de grandiose comme ces immenses et magnifiques rosaces, lorsque, frappées des rayons du soleil couchant, elle projettent dans l'enceinte sacrée qu'elles éclairent d'un jour mystérieux, ces anges, ces séraphins, ces chérubins aux mille et scintillantes couleurs. Rien qui ressemble aux magnificences du paradis, comme ces roses transparentes qui nous en retracent avec tant d'éclat et de poésie les incomparables splendeurs. L'art antique offre-t-il quelque chose qui ressemble, même de très-loin, à ces brillantes verrières, et surtout à ces roses éblouissantes ? Elles sont le chef-d'œuvre de la peinture sur verre, comme cette peinture elle-même est la reine de la peinture chrétienne en général. Dans les branches si variées de celle-ci, nous pouvons admirer sous mille formes différentes la reproduction du type angélique. La statuaire, celle des siècles de foi, nous le révèle également avec une admirable variété d'invention et avec une beauté ravissante d'expression. Il y aurait à énumérer par centaines les œuvres d'art qu'il a inspirées ou embellies.

Celui des livres du Nouveau Testament qui offre à l'art le plus grand nombre de types d'anges, c'est, sans contredit, l'*Apocalypse* de saint Jean. Nous y voyons d'abord figurer sous cette dénomination les sept évêques d'Ephèse, de Smyrne, de Pergame, de Thyatire, de Sardes, de Philadelphie et de Laodicée. (*Apoc.*, ii, iii.) Ensuite, c'est l'ange fort et puissant qui crie à haute voix, du haut des cieux : *Qui est digne d'ouvrir le livre d'en lever les sceaux ?* (*Apoc.* v.) Puis, ce sont les quatre anges qui, portés aux quatre coins du globe, retiennent les quatre vents du monde pour les empêcher de souffler sur la terre, sur la mer et sur aucun arbre ; c'est un autre ange qui monte du côté de l'Orient, ayant dans la main le sceau du Dieu vivant et criant à haute voix aux quatre anges qui avaient reçu le pouvoir de nuire à la terre et à la mer, de ne point les frapper, non plus que les arbres, jusqu'à ce qu'ils aient marqué au front les serviteurs de Dieu. (*Apoc.* xii.) Après que les justes ont été marqués au front, nous voyons tous les anges se tenir autour du trône de l'Agneau, des vieillards et des quatre animaux, et se prosternant le visage contre terre, adorer Dieu et chanter : *Amen*, *benediction, gloire, sagesse, actions de grâces, honneur, puissance et force à notre Dieu, dans tous les siècles des siècles. Amen.* (*Apoc.* vii.)

Le chapitre viii nous montre les sept anges qui se tiennent devant Dieu, toujours prêts à exécuter ses ordres. On leur donne sept trompettes. Après qu'un autre ange qui se tenait devant l'autel ayant un encensoir rempli de parfums, a offert à Dieu ces parfums, qui sont les prières des saints, et a jeté ensuite sur la terre l'encensoir rempli du feu de l'autel d'où viennent des tonnerres, des voix, des éclairs et un grand tremblement de terre, les sept anges qui avaient les sept trompettes, en sonnent l'un après l'autre, et il en résulte successivement des prodiges, des monstres, des ca-

lamités de toute espèce qui désolent la terre. (*Apoc*. IX.)

Cependant l'apôtre inspiré voit *un autre ange fort et puissant, qui descend du ciel, revêtu d'une nuée et ayant un arc-en-ciel sur la tête. Son visage était comme le soleil, et ses pieds comme des colonnes de feu. Il mit son pied droit sur la mer, et son pied gauche sur la terre. Et il cria d'une voix forte comme un lion qui rugit. Et après qu'il eut crié, sept tonnerres firent entendre leurs voix.... Alors*, poursuit l'exilé de Pathmos, *l'ange que j'avais vu, qui se tenait debout sur la mer et sur la terre, leva sa main au ciel, et jura par celui qui vit dans les siècles des siècles, qui a créé le ciel et tout ce qui est dans le ciel, la terre et tout ce qui est dans la terre, la mer et tout ce qui est dans la mer, qu'il n'y aurait plus de temps; mais qu'au jour où le septième ange ferait entendre sa voix, et sonnerait la trompette, le mystère de Dieu s'accomplirait, ainsi qu'il l'a annoncé par les prophètes ses serviteurs.* (*Apoc*. x, 1-7.) *Or, ce septième ange ayant sonné de la trompette, on entendit de grandes voix dans le ciel qui disaient : « L'empire de ce monde a passé à notre Seigneur et à son Christ, et il régnera dans les siècles des siècles. Amen. »*

Alors les vingt-quatre vieillards, qui sont assis sur leurs trônes devant Dieu, se prosternèrent et adorèrent Dieu, en disant : « Nous vous rendons grâces, Seigneur, Dieu tout-puissant, qui êtes, qui étiez, et qui devez venir, de ce que vous êtes entré en possession de votre grande puissance et de votre règne éternel, » etc., etc. *Alors le temple de Dieu fut ouvert dans le ciel, et on vit l'arche d'alliance dans son temple, et il se fit des éclairs, des voix, des tonnères, un tremblement de terre et une grêle effroyable.* (*Apoc*. xi, 15-19.)

Au chapitre suivant nous lisons le récit du combat des bons et des mauvais anges.

Il se donna une grande bataille dans le ciel. Michel et ses anges combattaient contre le dragon; et le dragon avec ses anges combattaient contre lui. Mais ceux-ci furent les plus faibles, et depuis ce moment ils ne parurent plus dans le ciel. Et ce grand dragon, cet ancien serpent, qui est appelé diable et satan, qui séduit tout le monde, fut précipité en terre et ses anges avec lui. (*Apoc*. xii, 7-9.)

Quels tableaux, quelles images, quelle poésie dans tout ce récit apocalyptique, dans ces scènes toutes plus grandioses les unes que les autres, qui se déroulent sur cet immense théâtre qu'on appelle la terre et les cieux ! Et, pour nous borner aux anges, combien leur rôle est sublime et varié dans ces magnifiques scènes, auprès desquelles les plus grandes de l'*Iliade* ne seraient que des jeux d'enfants. Remarquons particulièrement ici la justesse profonde de cette pensée de saint Jean Chrysostome, rapportée plus haut, que le Nouveau Testament nous révèle les substances invisibles que l'Ancien nous avait à peine laissé entrevoir. En effet, indépendamment de saint Jean l'évangéliste, les autres apôtres, et particulièrement saint Paul (131), nous exposent clairement l'origine, l'excellence et la mission de ces esprits célestes. Les saints Pères également, nous venons de le voir, s'en sont beaucoup occupés dans leurs écrits. On sait tout le parti qu'ont tiré de ce type bien supérieur aux génies de l'antiquité, la légende et la poésie des chrétiens. Il offre encore une richesse de sujets et de motifs on ne peut plus nobles, gracieux et touchants, aux peintres et aux sculpteurs qui, à l'exemple des artistes du moyen âge et de leurs fidèles imitateurs, les Cornélius, les Steinle, les Hauser, les Owerbek, auront soin de l'étudier sérieusement dans les saintes Ecritures, dans les Pères, dans la liturgie et dans les œuvres d'art qui, exécutées sous l'heureuse influence de cette triple inspiration, l'ont reproduit avec autant de variété que de bonheur. (*Voir*, pour les détails et descriptions qui s'y rapportent, plusieurs articles de ce Dictionnaire, entre autres, ceux-ci : AMIENS, PEINTURE CHRÉTIENNE, PEINTURE MYSTIQUE, SCULTURE, STATUAIRE, REIMS, STRASBOURG, TYPES.)

ANGLETERRE (CATHÉDRALES D'). *Voy*. DIMENSIONS.

ANIMAUX SYMBOLIQUES. *Voy*. ANGES.

ANIMUCCIA (JEAN). Elève de Goudimel, compositeur romain. *Voy*. MUSIQUE.

ANTHEMIUS DE TRALLES. Architecte de Sainte-Sophie de Constantinople. *Voy*. COUPOLES.

ANTIENNES DE SAINTE AGNÈS, DE SAINT MARTIN, DE SAINTE LUCIE. *Voy*. MODES ECCLÉSIASTIQUES.

ANTOINE DE FERRARE. Peintre élève de Gaddi. *Voy*. PEINTURE.

ANTOINE DE VENISE. Peintre, élève de Taddeo Gaddi. *Voyez* PEINTURE.

ANVERS (CATHÉDRALE D'). *Voy*. DIMENSIONS.

APOCALYPSE (SCÈNES DE L'). *Voy*. ANGES.

APOTRES. *Voy*. TYPES, AMIENS, STRASBOURG.

ARCHITECTURE. *Art de bâtir*.

L'architecture est l'expression la plus vraie, la plus sensible des sociétés humaines. C'est sur ses pages de pierre que sont tracés en caractères ineffaçables les croyances, les mœurs, le génie, la gloire et la décadence des peuples divers. Témoin fidèle des révolutions des empires, elle raconte aux générations qui se succèdent l'histoire des générations passées. Moins accessible que la peinture et les manuscrits aux injures du temps, elle conserve intact, à travers les siècles, le souvenir d'événements qui, sans elle, seraient restés ensevelis dans un éternel oubli. On ne saurait donc porter trop de respect aux monuments publics, surtout quant il s'agit de ceux qui furent érigés par

(131) Voir *Rom*. viii, 38. *I Cor*. iv, 9 ; xi, 10; xiii, 1. *II Cor*. xi, 14; *Gal*. i, 8; iii, 19; iv, 14. *Coloss*. ii, 18. *II Thess*. i, 7. *I Tim*. iii, 16 ; v, 21; et les chap. i, ii, xi et xiii de l'*Epître aux Hébreux*.

le christianisme, véritable point de départ des sociétés modernes. Comment nier l'influence universelle de ce nouveau principe de civilisation? La transformation qu'il a opérée dans les arts, la littérature, la politique et la philosophie des nations européennes, est tellement visible, que leur histoire, sous quelque rapport qu'on l'envisage, se rattache nécessairement à celle de la religion, qui les prit au berceau de la barbarie et les éleva peu à peu de l'état d'enfance à l'âge de la virilité. Quel plus riche thème fut jamais offert à la plume de l'écrivain ou à l'éloquence de l'orateur, que l'action admirable de ce principe qui domine toute notre histoire! Cette donnée nous a valu les plus beaux livres écrits dans ces derniers temps. Elle est devenue nécessaire à tout écrivain qui veut sortir de cette ornière des préjugés aveugles que plusieurs siècles de haine et de calomnie contre le christianisme et son génie, avaient creusée de plus en plus large et profonde. Elle l'est surtout pour quiconque s'occupe de la philosophie de l'art chrétien. Les anciens avaient dit avec raison : *Ab Jove principium.* Ce principe qu'ils suivaient dans leurs théories, ne le perdons jamais de vue dans les nôtres. Avant de parler de l'art chrétien, il faut nécessairement se préoccuper du principe chrétien qui l'inspire et le domine. *A Christo principium ;* tout est là. Tel a été aussi l'objet de notre deuxième dissertation préliminaire. Maintenant il ne s'agit plus que d'appliquer les principes posés à chacun des quatre grands arts libéraux. Nous commençons par l'architecture, qui fait le sujet de ce premier article.

Les conditions essentielles de cet art ne sont autres que celles que nous avons précédement définies, en parlant de l'art en général; c'est-à-dire, dans les détails, l'harmonie, la variété; dans l'ensemble, l'unité. Il faut y ajouter les conditions de convenance dans la distribution intérieure, dans le goût des ornements intérieurs et extérieurs, et principalement dans le caractère général du monument qui doit être facile à saisir et indiquer à première vue la destination à laquelle on a voulu le consacrer. Un monument quelconque n'est réellement beau qu'autant qu'il réunit toutes ces conditions d'harmonie, de convenance et d'unité. Les règles, sans doute, sont très-simples et paraissent de prime abord devoir être d'une facile exécution. Et cependant, combien de fois n'ont-elles pas été violées plus ou moins ouvertement, surtout dans la construction de nos modernes édifices? La liste de ces constructions manquées, avortées, ne saurait trouver place dans cet ouvrage; d'ailleurs, elle serait malheureusement beaucoup trop longue.

Ce sont les monuments chrétiens, qui doivent fixer notre attention. Nous allons en étudier l'architecture au double point de vue de la pratique des règles éternelles et immuables du beau dans l'ordre naturel, qui lui est commune avec les monuments antiques, et de l'expression mystique qui lui est propre et qui constitue le beau dans l'ordre surnaturel. Pour mieux faire ressortir ces deux points de ressemblance et de différence qui existent entre l'architecture chrétienne et l'architecture antique, nous allons d'abord tracer une esquisse rapide de celle-ci depuis l'origine de la civilisation jusque aux catacombes, premier point de départ de l'architecture chrétienne, dont la beauté nous apparaîtra toujours ancienne et toujours nouvelle, à travers les phases diverses par lesquelles elle a passé. C'est d'ailleurs une chose des plus instructives, des plus intéressantes, esthétiquement parlant, que de mettre ainsi en regard l'expression des différents genres d'architecture des anciens, et celle des grands monuments de l'architecture des chrétiens.

D'abord, l'immense plaine de Sennaar, théâtre des premiers grands travaux que les hommes aient entrepris, nous offre les célèbres ruines de Babylone, et principalement le palais de Nemrod, l'antique *Babel*, gigantesque terrasse de 2,082 pieds de tour et d'une hauteur de 50 à 200 pieds, de l'occident à l'orient (132).

Ensuite, les rives du Gange et celles du Nil nous révèlent la plus ancienne architecture après celle des Babyloniens, dans ces immenses excavations souterraines, qui, comme à Bahar, à Ellora, à Eléphantis et non loin de l'ancienne Thèbes, offrirent aux vivants un abri contre un soleil de feu, et aux morts des sépulcres aussi solides que les rocs, dans la profondeur desquels ils avaient été taillés. Plus tard, nous verrons ces peuples, à mesure qu'ils se répandront dans la plaine, occupés à élever sur la surface de la terre ces temples, ces sépulcres recélés jadis dans ses flancs. Les tours pyramidales de granit, sur le plateau du Dékan et dans les monts Gathes d'une part, et de l'autre, les célèbres pyramides de Chéops, de Chéphrem et de Mycerinus attestent cette transformation importante dans l'art et les mœurs de ces deux nations.

D'une autre côté, la Tartarie nous présente d'abord ses tentes en peaux de bêtes, ensuite ses maisons, ses édifices en terre cuite, en faïence, en porcelaine, indice certain d'un nouveau genre de vie chez ce peuple devenu sédentaire d'errant qu'il était.

Bien des siècles doivent s'écouler avant que nos voyageurs européens découvrent

(132) Que dirons-nous de la découverte toute récente des ruines de Ninive? de ces temples-palais dont la construction remonte au delà de sept siècles avant notre ère, et qui eux-mêmes n'avaient que remplacé d'autres temples-palais érigés par les plus anciens rois d'Assyrie, au moins onze ou douze cents ans avant Jésus-Christ. Comme ces magnifiques débris d'un art aussi grandiose qu'original intéressent particulièrement à cause des admirables statues qu'ils nous ont révélées, nous nous en occuperons spécialement au mot *Sculpture*. En attendant, nous recommandons à nos lecteurs les *Dissertations sur les monuments de Ninive*, de M. Lajard, et de MM. Botta et Flandin.

dans les forêts du Nouveau-Monde des ruines de vastes édifices, des inscriptions, qui offrent une analogie frappante avec celles des monuments indiens ou tartares; nouvelle preuve de ce grand fait d'une communauté d'origine parmi tous les habitants du globe, que l'incrédulité moderne avait essayé de nier.

Non loin de l'Egypte, dans l'antique Idumée, aujourd'hui l'Arabie Pétrée, nous admirons ces temples, ces palais étagés en galerie dans les flancs des montagnes, dont les ruines imposantes sont encore là pour attester l'accomplissement des prophéties.

Ecoutons Jérémie (c. XXIX) : *L'orgueil de votre cœur vous a séduits*, dit-il aux Iduméens descendants d'Esaü, *vous qui habitez dans le creux des rochers, et qui tâchez de monter jusqu'au sommet des monts. Quand vous auriez élevé votre nid aussi haut que l'aigle, je ne vous en arracherais pas moins.* Ce sont en effet, dit M. de Laborde, qui a visité cette contrée, des étages de marbre ou de granit superposés à plusieurs rangs de colonnes, dont la physionomie gigantesque étonne l'œil par son caractère d'audace et de fierté. Les magnifiques ruines de Palmyre, les pylônes et les propylées de l'Egypte, s'effacent, malgré leur renom, devant un tel aspect.

La Grèce nous montre d'abord les ruines cyclopéennes de ses édifices pélasgiques, monuments d'une époque et d'une école bien différentes de celles de Périclès, et qui offrent dans leur style et dans leur caractère une ressemblance frappante avec les constructions étrusques érigées vers le même temps. Mais l'art grec, transformé plus tard par les Hellènes, après la conquête d'Egine, nous a laissé des restes non moins importants de cette deuxième époque dans les fameuses statues éginétiques découvertes en 1811, par de jeunes artistes allemands, et devenues aujourd'hui un des principaux ornements du musée de Munich (133). Ceux qui les ont étudiées avouent y avoir découvert le cachet d'une beauté mâle et d'un *faire* qui rappelle le caractère expressif dans sa rudesse, énergique et grandiose dans sa simplicité, de l'art assyrien ou d'origine assyrienne. Cette seconde période architecturale de la Grèce, nous montre d'abord l'ordre dorique dont les membres principaux furent empruntés à la cabane de bois, son type primitif, type sévère, qui indique les mœurs austères qui président ordinairement au berceau des nations. A mesure que ces mœurs deviendront plus polies ou plus corrompues, la molle Ionie nous présentera sa volute élégante, gracieusement recourbée, et Corinthe étalera son chapiteau sculpté en feuilles d'acanthe. Enfin, arrivés à cette troisième période de l'architecture grecque, nous voyons l'Acropolis, le Parthénon, le temple de Thésée et tant d'autres admirables monuments se dessiner avec leurs lignes si pures sous un ciel plus pur encore, et révéler aux générations futures ce goût exquis pour la beauté de la forme, que la nature avait si libéralement départi aux anciens enfants de la Grèce.

Les Romains font la conquête de ce pays célèbre. L'art grec survit à leur victoire; mais ce peuple de géants l'élève à la hauteur de sa taille et l'adapte à la largeur de son horizon. Il lui imprime ce cachet de solidité et de grandeur qu'il imprimait à toutes ses œuvres. Il le façonne, le développe, le transforme à sa manière dans l'érection de ses temples, de ses bains, de ses aqueducs, de ses arcs triomphaux, qu'il érige avec une profusion incroyable sur la vaste surface de son empire. Qui de nous n'en a pas admiré la majesté, la hardiesse et l'indestructible solidité dans les antiques villes d'Orange, de Nîmes, d'Arles l'Impériale, comme dans celles de Saintes, de Sens ou d'Autun, surnommée la sœur et l'émule de Rome, *soror et æmula Romæ?* Nous ne parlons pas ici de la basilique romaine qui trouvera sa place bientôt.

Un élément nouveau, sinon comme découverte, au moins comme application systématique et universelle, la voûte, devient le caractère distinctif de l'architecture romaine. Plus tard, l'architecture chrétienne s'en emparera pour l'approprier merveilleusement à la structure de ses temples, en leur communiquant, par la suppression de l'architrave, cette physionomie qui les distingue des autres édifices.

Nous ne saurions terminer ces quelques lignes consacrées à l'art des Romains, sans citer au moins les merveilles architecturales de Palmyre, auxquelles ils eurent autant de part que la reine Zénobie, et les ruines magnifiques du temple que les Antonin érigèrent en l'honneur du Soleil dans la ville syrienne de Balbek.

Sans doute, les chefs-d'œuvre de styles si divers d'architecture, dont nous venons de tracer la rapide esquisse, se recommandent tous indistinctement par les qualités essentielles du beau qui sont l'unité dans l'ensemble, l'harmonie et la variété dans les détails. Mais, en outre, chacun a le genre d'expression qui est propre au style architectural d'après lequel il a été conçu et exécuté. Or, quelle étonnante variété d'ex-

(133) Ces statues, de marbre et de 5 pieds environ de hauteur, décoraient le fronton du magnifique temple de Minerve, élevé dans l'île d'Egine, vers l'année 519 avant notre ère. Au centre paraissait Minerve, debout avec le casque, le bouclier et la lance. Acquises par le roi de Bavière, elles furent restaurées à Rome par le célèbre statuaire Thornwalsen, et placées dans la glyptothèque de Munich, où on les admire encore aujourd'hui. « Le corps des guerriers appartient à l'art le plus pur; l'expression trop naïve du visage et l'arrangement de la chevelure sont un sacrifice fait à la tradition, » dit M. About, dans un récent *Mémoire* sur Egine, envoyé par cet élève de l'école française d'Athènes et par son condisciple M. Victor Guérin à l'académie des Inscriptions et Belles-Lettre; nous reviendrons sur ce Mémoire, à l'article Sculpture.

pression et de caractère dans ces types architecturaux que l'histoire de cent peuples divers, d'accord avec les monuments et les descriptions qui nous en sont restées, déroule à nos yeux. Elle est aussi grande, cette variété, que celle des mœurs, des coutumes, des institutions nationales dont l'architecture n'est que le reflet. Et c'est là une condition de beauté qui consiste dans l'harmonie du caractère moral d'un peuple avec celui de ses monuments, harmonie bien plus sensible dans l'art des anciens que dans celui des modernes, abstraction faite des peuples qui ont osé être franchement catholiques dans les beaux-arts, comme dans les croyances et les pratiques de leur culte. Parmi ceux-ci, de même que parmi les anciens, c'est la religion qui a joué le grand, pour ne pas dire l'unique rôle, dans l'art et dans la société. Mais l'art chrétien, admirable comme l'art ancien, dans la prodigieuse variété de ses types divers et même dans celle non moins étonnante des motifs de chacun de ces types en particulier, l'a été encore plus par le caractère toujours mystique, toujours surnaturel, des temples qu'il a conçus et élevés au vrai Dieu. C'est ce qu'il nous sera facile de voir dans les trois grandes divisions de l'architecture chrétienne que nous allons parcourir, et que nous donnent les styles *Basilical* ou latin, *Roman* ou le *plein cintre*, *Ogival* ou *l'arc aigu*. (*Voir ces trois mots, après celui de* Catacombes.)

ARCS-BOUTANTS. *Voy*. Roman.

AREZZO (Gui d'). Célèbre didacticien de musique (xe siècle). *Voy*. Modes, Tonalité.

ARLES. (Eglise Sainte Trophime. Cloître.) *Voy*. Sculpture.

ARTS LIBÉRAUX et occupations mensuelles. *Voy*. Reims.

ASSOMPTION. Analyse du chant de la messe de cette solennité. *Voy*. Modes ecclésiastiques.

ASSYRIE. Etat avancé de ce peuple dans la civilisation. *Voy*. Statuaire.

AUGUSTIN (Saint). *Voy*. Chant liturgique.

AURÉLIEN de Reomée. Auteur d'un *Traité de musique*. *Voy*. Tonalité.

AUTEL. *Voy*. Catacombes, Roman.

AVE REGINA COELORUM. Caractère de cette Antienne. *Voy*. Modes ecclésiastiques.

AVIGNON. Manuscrits de chant, de la bibliothèque de cette ville. *Voy*. Manuscrits.

AZUR. Couleur symbolique. *Voy*. Couleurs.

B

BACH (Jean-Sébastien). Célèbre compositeur et organiste, né à Eisenach en 1685. *Voy*. Musique.

BARNABA. Né en Toscane et mort en 1150, le plus ancien peintre connu, parmi ceux du moyen âge, après André Rico. *Voy*. Peinture.

BARTHOLOMEO (Fra). Peintre italien. *Voy*. Peinture.

BASILE (Saint). Son opinion sur les anges. *Voy*. Anges.

BASILIQUES. Les Chrétiens ayant été rendus à la liberté par la conversion de Constantin, songèrent à substituer des temples aux catacombes où, pendant trois siècles, ils avaient dérobé leur culte aux investigations de leurs persécuteurs. Dans certaines villes ils choisirent, à cette fin, des temples païens déjà abandonnés ou affectés à cette destination par les édits des empereurs. Mais dans la plupart des cités ils témoignèrent de la répugnance à faire servir aux cérémonies de leur religion les édifices jadis consacrés au culte impur du paganisme, sans parler d'autres considérations de convenance liturgique dont il sera question plus bas. Ils s'attachèrent de préférence aux basiliques où se rendait ordinairement la justice et où se traitaient les affaires de commerce. C'est ainsi que plusieurs de ces édifices furent bientôt convertis en églises ou servirent de modèle à celles qu'on voulait bâtir, non sans avoir subi, au préalable, des modifications inspirées par le génie chrétien et par les nécessités du service divin, modifications qui se développèrent sous l'influence de cette double cause et finirent par constituer pour l'architecture des églises chrétiennes un type universel qui n'a cessé d'être plus ou moins suivi jusqu'à nos jours.

Or, ces basiliques consistaient en une vaste enceinte formant un carré long terminé en hémicycle ou demi-cercle, couverte d'une charpente toute unie, ayant des galeries ou bas-côtés surmontés ordinairement de tribunes. Bientôt, sous l'empire des idées mystiques qui devaient exercer une si grande influence sur les constructions religieuses, on voulut donner à la basilique chrétienne la forme d'une croix, en allongeant les deux extrémités de la nef transversale qui séparait l'hémicycle des trois ou des cinq nefs. En même temps les plates-bandes qui formaient les entre-colonnements furent converties en arceaux cintrés. Ce système de voûtes ne tarda pas à remplacer en plusieurs lieux les lambris qui couvraient l'édifice, auquel il prêta ainsi un caractère plus sévère, plus solennel. Avec ces modifications et plusieurs autres que nous indiquerons plus bas, la basilique romaine devint, au moins quant à ses dispositions principales, le type obligé de toutes les églises importantes qui devaient être érigées dans la chrétienté. Les plus anciennes furent bâties à Rome par l'empereur Constantin. De ce nombre était la basilique de saint Jean de Latran, cathédrale de Rome, mère et maîtresse de toutes les églises, réédifiée à plusieurs reprises, comme nous

l'exposerons en son lieu; celle de Saint-Paul hors les Murs, dévorée (l'abside et le grand portail exceptés) par un incendie en 1823, et maintenant presque rétablie sur le plan primitif; enfin, celle de Saint-Pierre sur le mont Vatican, démolie au XVIe siècle et remplacée par la nouvelle basilique du même nom.

On voit par le simple exposé qui précède quel intérêt puissant s'attache, même au seul point de vue de la pure esthétique, à la description des basiliques, et de celles de Rome en particulier. Ces temples augustes, dont plusieurs, tels que Saint-Laurent hors les Murs, Sainte-Marie-Majeure, subsistent encore dans leur forme antique, fourniraient à l'observateur chrétien un sujet inépuisable d'études et de réflexions. Par leurs sites respectifs qui se marient si heureusement aux grandes lignes de l'horizon romain, par leur destination si opposée à celle des édifices sur les ruines desquels elles ont été élevées, par le mélange de souvenirs païens et de souvenirs chrétiens qu'elles rappellent nécessairement à l'imagination de l'observateur attentif, elles offrent, à un très-haut degré, ces contrastes et ces harmonies dont la réunion forme un des principaux éléments du beau dans l'art, et principalement dans l'art chrétien. On les voit, comme on les voyait, il y a quinze cents ans, s'élever de distance en distance autour de la ville éternelle qu'elles entourent comme d'une ceinture de gloire et de protection. Elles sont disséminées au dehors de la cité sainte, parce qu'elles reposent toutes sur les ossements des apôtres ou des martyrs, à l'endroit où ils répandirent leur sang (*extra portam passi sunt*) ou bien aux lieux où ils furent ensevelis. Elles reposent pour la plupart sur les débris des monuments les plus célèbres du paganisme, et tandis que, par exemple, la basilique de Saint-Pierre écrase de tout son poids les restes des jardins et du cirque de Néron, elle porte jusqu'aux nues sur son dôme majestueux cette croix, ignominie aux yeux des gentils, mais aux yeux des chrétiens répandus actuellement dans tout l'univers, la vertu, la sagesse de Dieu, l'instrument de la régénération du monde. C'est ainsi que la Rome nouvelle, comme le monde nouveau dont elle reste toujours la capitale, est la Rome ancienne complétement retournée. Les mystères saints qu'elle célébrait jadis furtivement dans les catacombes se sont étalés au grand jour dans des temples splendides, élevés par enchantement autour de sa vaste enceinte, tandis que les statues des dieux et des césars qui dominaient autrefois cette fière cité, sont descendues de leurs colonnes et de leurs temples maintenant abandonnés, pour s'ensevelir éternellement dans les ruines et la poussière: *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.* (*Luc.* I, 52.)

Si les Romains du siècle d'Auguste reparaissaient aujourd'hui dans leur antique capitale, de quel étonnement ne seraient-ils pas saisis, témoins d'un tel bouleversement dans ses édifices, et d'un tel contraste entre les anciennes et les nouvelles pratiques religieuses de ses habitants? Leur surprise serait grande, surtout à la vue des basiliques chrétiennes et des rites mystérieux qui ont lieu dans leur enceinte. Mais notre étonnement ne doit-il pas être plus grand encore, lorsqu'avec le flambeau de la foi nous envisageons un contraste aussi extraordinaire? Quand on se figure en effet que dans ces temples magnifiques, qui surpassent en richesse et en étendue tous ceux de la gentilité, on a vu depuis quatorze cents ans les souverains pontifes successeurs d'Aaron, vicaires de Jésus-Christ, officier dans tout l'éclat de leur dignité suprême, on a entendu jadis les homélies éloquentes des saint Grégoire, des saint Léon, on a assisté à ces conciles célèbres où se débattirent les plus grands intérêts du monde chrétien; quand on pense à l'antiquité et à l'illustration des chapitres qui desservent ces basiliques, aux cérémonies imposantes qui s'y déploient dans les grandes solennités, aux chants harmonieux dont elles ne cessent de retentir; quand on les considère en un mot comme les types les plus anciens, les plus vénérables de l'art chrétien, envisagé sous ses divers aspects, on se demande s'il existe dans l'univers catholique des temples dont l'histoire et la description offrent un plus haut degré d'intérêt? Aussi, les papes, non contents de les avoir entretenus ou restaurés magnifiquement, ont voulu qu'ils fussent longuement décrits et splendidement figurés. Il n'est pas une des sept basiliques de Rome, qui n'ait sa monographie spéciale, et même chacune des principales d'entre elles en possède plusieurs, enrichies de savantes recherches et ornées de superbes gravures. Je citerai, entre autres, le grand ouvrage de Paul de Angelis, chanoine de Sainte-Marie-Majeure, et un autre tout récent et des plus remarquables (format in-folio), intitulé : *Le quattre principali Basiliche di Roma*, par Valentini.

Ce serait une erreur de penser que les basiliques primitives furent comme l'enfance de l'art chrétien. Nous espérons établir bientôt qu'elles furent dès le principe de parfaits modèles de nos temples chrétiens, autant sous le rapport de la distribution matérielle, que sous celui de l'expression religieuse qui doit en résulter, ou, (pour me servir d'un langage mieux en rapport avec le but de ce Dictionnaire) autant sous le rapport de la symétrie, de l'harmonie et des convenances architecturales, que sous celui du caractère mystique, symbolique qui convient aux édifices consacrés au culte liturgique. Or, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, c'est dans la réunion de ces deux conditions que consiste la beauté, soit matérielle, soit spirituelle de nos temples saints qui furent construits dans l'un des trois grands styles qui se sont succédé, c'est-à-dire, le style latin ou basilical, le style romain et le style ogi-

val. Sans doute ces trois grands styles chrétiens se distinguent les uns des autres par des différences qui ne sont ni insignifiantes, ni peu nombreuses. Toutefois, malgré ces variantes obligées que nous étudions avec soin, ils offrent des traits frappants d'une ressemblance générale quant à l'ensemble de leur distribution et quant à la nature de l'impression qu'ils produisent. Et, pour commencer par les basiliques, nous diviserons cette importante matière en quatre parties principales. Dans la première, nous donnerons, d'après les auteurs les plus compétents, le véritable sens de ce mot basilique et nous énumérerons toutes celles qui existaient à Rome avant les persécutions. Dans la seconde, nous examinerons les motifs qui portèrent les chrétiens du IVe siècle à adopter la basilique latine comme type de leurs temples sacrés. Dans la troisième, nous raconterons sommairement l'histoire de la fondation des principales basiliques chrétiennes de Rome. Dans la quatrième enfin, nous nous attacherons particulièrement à la description esthétique de quelques-unes des principales églises actuelles de Rome, telles que Sainte-Marie-Majeure, Sainte Agnès et Saint-Paul hors les Murs, qui ont le mieux conservé la distribution et le caractère des anciennes basiliques, ce qui ne nous empêchera point de faire des excursions dans certaines autres villes d'Italie, qui possèdent, comme celle de Pise, par exemple, des cathédrales du genre basilical dignes de toute notre admiration. Mais la forme de Dictionnaire que nous avons choisie pour cet ouvrage, nous forçant nécessairement à restreindre le présent article à ce que nous avons à dire des basiliques en général, nous distribuerons les deux autres parties selon l'ordre des lettres alphabétiques auxquelles correspondent les noms des basiliques que nous devons décrire.

Pénétré de la haute importance que présentent l'histoire et la description de ces célèbres églises, je n'ai rien négligé pour me procurer les documents qui les concernent. Non content de les avoir étudiées sur les lieux, j'ai recherché et compulsé dans plusieurs grandes bibliothèques tous les ouvrages qui pouvaient m'éclairer sur un des sujets les plus riches, les plus intéressants dont un esthéticien ait à s'occuper. J'ai trouvé des autorités plus que suffisantes pour étayer mes jugements et mes observations de preuves et de témoignages irrécusables. J'avoue même que les fatigues que m'ont occasionnées ces recherches, ont été plus que compensées par le charme que j'ai trouvé à parcourir les documents anciens et modernes qui se rattachent aux types primitifs de l'art chrétien.

PREMIÈRE PARTIE. — *Définition de la basilique. — Enumération de celles qui existaient à Rome à la fin des persécutions.*

Le mot basilique, dérivé du grec, Βασίλειον, signifie, *demeure royale*. C'est le sens que lui donne Isidore, archevêque de Séville, dans son Ve livre *Des origines*, lorsque, rapprochant l'ancienne destination de ces édifices de celle qu'ils avaient reçue plus tard du christianisme, il s'exprime en ces termes : « On appelait d'abord basiliques les demeures des rois, d'où leur vient le nom qu'elles portent; maintenant on appelle de ce nom les temples, demeures du vrai Dieu, parce que c'est dans leur enceinte qu'on offre un culte et des sacrifices au Roi des rois, au Dieu de l'univers (134). »

Il paraît que les Romains n'inventèrent pas la basilique, et qu'ils n'apprirent à connaître ce genre de monument qu'après leur guerre avec Philippe de Macédoine et le roi d'Epire. Il est à remarquer, en effet, que le sens de ce mot qui exprime l'idée de demeure royale, indique que ces sortes de constructions tiraient leur origine d'un pays où commandait un roi. C'est le sentiment de M. Ramée, dans son excellent *Manuel d'architecture générale*, tome II, page 28 et 29.

On sait que primitivement les rois avaient coutume de rendre la justice dans une des salles de leur palais. Lorsqu'ils eurent fait construire plus tard des édifices séparés où les juges exerçaient ce droit en leur nom, celui de basilique ou de *salle royale* fut conservé à ces édifices et finit même par leur être exclusivement consacré. Ces basiliques, d'abord spécialement réservées aux magistrats, eurent ensuite une autre destination, par la faculté accordée aux négociants et banquiers d'y traiter leurs affaires de commerce. Cette double destination de la basilique était déjà un fait établi sous l'empereur Auguste, comme le prouve la définition que donne Vitruve, dans un passage du Ve livre (chapitre 1er) de son *Traité d'architecture*, ainsi conçu : « Les basiliques sont des édifices destinés au commerce et contigus aux places publiques, dans lesquels, en hiver surtout, ont lieu les plaidoiries et les réunions des magistrats (135). »

Dans le nombre, il y en avait qui n'étaient destinées qu'aux juges, tribuns ou centumvirs; d'autres, qui ne l'étaient qu'aux négociants et aux banquiers; d'autres enfin qui ne l'étaient qu'à l'une de ces deux dernières professions. C'est des premières qu'il est probablement question dans ce passage de la 21e lettre de Pline : « J'étais descendu dans la basilique Julia, pour savoir ce que j'avais à répondre à la prochaine audience; les juges étaient assis sur leurs siéges (136). » C'est

(134) *Basilicæ prius vocabantur regum habitacula, unde et nomen habent; nunc tamen ideo basilicæ divina templa nominantur, quia ibi Regi regum omnium Deo cultus et sacrificium offeruntur.*

(135) *Loca venialium rerum foris conjuncta, in quibus, hieme potissimum, publicæ conciones et negociantium conventus habebantur.*

(136) *Descenderam in basilicam Juliam auditurus quid proxima comperendinatione respondere deberem: sedebant judices.*

des secondes qu'il s'agit dans la lettre du poëte Ausonne à Gratien, où l'on voit ce qui suit : « Les basiliques, qui autrefois étaient pleines d'affaires de commerce, ne retentissent plus maintenant que des vœux formés pour votre conservation (137). »

Enfin, les basiliques exclusivement réservées aux banquiers et agents de change, étaient appelées pour cette raison argentaires, *argentariæ*. C'était dans ces dernières qu'au rapport de Quintilien (*De institutione oratoria*, lib. XII, cap. 5), les écoliers allaient se livrer à l'exercice de la déclamation, pour se faire connaître et avoir un plus grand nombre d'auditeurs.

On vit même de simples particuliers construire à leurs frais de somptueuses basiliques, comme il résulte de ce passage d'une lettre de Cicéron à Atticus (liv. IV) : « Le citoyen Paulus a fait ériger lui-même dans le Forum un édifice presque comparable à une basilique, par les colonnes antiques dont il est orné ; » et cet autre passage plus explicite de la 18e lettre de saint Jérome à Marcelle : « C'est là (à Rome) qu'on peut voir des basiliques de simples particuliers aussi belles que des palais (138). » Cette particularité ne nous étonnera point, si nous nous rappelons l'opulence fabuleuse de certains citoyens romains.

Nous lisons dans le XIIe livre de l'*Institution oratoire* de Quintilien un passage fort curieux, touchant les basiliques considérées comme tribunaux, où l'on rendait la justice. Il s'agit d'un célèbre avocat nommé Trimalchus, dont la voix retentissante couvrait toutes les autres, même dans les salles les plus spacieuses. Voici comment Quintilien s'exprime au sujet de cet orateur : « Je me souviens que plaidant un jour devant l'un des quatre tribunaux qui se tiennent, selon l'usage, dans la basilique Julia, au milieu des clameurs dont retentissait toute la salle, il se fit entendre et comprendre, et même (ce qui fut tout à fait humiliant pour les avocats qui plaidaient devant les trois autres tribunaux), il fut applaudi par tous les quatre à la fois. Mais c'est un vœu que je fais, et une aussi heureuse nature est bien rare (139). » (Traduction de M. Nisard.)

Il est facile, d'après ce passage, de se figurer l'immensité de certaines basiliques, dans lesquelles quatre tribunaux pouvaient siéger à la fois sans se gêner, nonobstant les clameurs des avocats et le bruit de la multitude qui assistait à ces séances. On se demande comment ces divers tribunaux pouvaient ainsi siéger simultanément dans la même salle ?

Il est probable qu'ils étaient tous sur la même ligne, à l'extrémité de la basilique. Je m'explique. Les basiliques se divisaient, dans leur longueur, en trois ou cinq allées, dont la médiane était toujours la principale par sa hauteur. Ces allées aboutissaient à une galerie transversale, qui s'arrondissait toujours en demi-cercle devant l'allée principale et quelquefois aussi devant chacune des allées latérales. Or, lorsque cette dernière disposition avait lieu, chacune des allées ayant en face, dans toute sa longueur, un hémicycle ou abside, comme l'allée du milieu, on conçoit la possibilité d'établir un tribunal dans chacun de ces hémicycles, et d'en faire siéger trois, quatre, cinq à la fois, selon le nombre des allées et des hémicycles qui leur correspondaient.

Nous ferons remarquer, en passant, que dans les basiliques à un seul tribunal, les jurisconsultes, et, selon l'occurrence, les agents se tenaient dans le transsept, autour de l'abside centrale, les uns, pour répondre à leurs clients touchant certaines questions de droit, les autres pour négocier les transactions commerciales. Mais dans les basiliques qui réunissaient à la fois plusieurs tribunaux de justice, on avait pratiqué à chacune des extrémités du transept ou galerie transversale, des cabinets particuliers, qu'on croit être les calchidiques dont parle Vitruve, et qui étaient destinés aux jurisconsultes et aux agents de commerce. C'est à ces sortes de cabinets que Cicéron fait allusion, dans sa 14e lettre à Atticus.

Pline nous apprend, dans son VIe livre, qu'on comptait à Rome jusqu'à dix-huit basiliques. En voici la liste par ordre alphabétique, tirée du grand dictionnaire de Moréri : je n'en ai trouvé nulle part d'aussi complète. J'y ajoute, autant que faire se peut, les dates de leur fondation, qui manquent dans le grand dictionnaire historique.

BASILIQUE ALEXANDRINE, bâtie par Alexandre Sévère, près du Champ de Mars.

BASILIQUE ANTONIENNE, érigée par l'empereur Antonin, dans le neuvième quartier de Rome.

BASILIQUE ARGENTAIRE, *Argentaria*, parce qu'on y vendait toutes sortes de vases ou de bijoux d'or et d'argent.

BASILIQUE DE CAIUS ET JULIUS, bâtie par Auguste.

BASILIQUE DE FULVIE, érigée par le consul Paulus, d'autres disent par Marcus Fulvius Nobilior, 119 ans avant Jésus-Christ.

BASILIQUE JULIA (une des plus célèbres), bâtie par Auguste proche le temple de Jules César, en l'an 29 avant Jésus-Christ.

BASILIQUE MARTIANNE, bâtie par la sœur de l'empereur Trajan, dans le neuvième quartier de Rome.

BASILIQUE DE NEPTUNE, bâtie par Abas-

(137) *Basilicæ olim negotiis plenæ, nunc votis, votisque pro tua salute susceptis.*

(138) *Ubi instar palatii, privatorum instructæ basilicæ ut vilis corpusculum hominis pretiosius inambulet, et quasi modo quisquam possit ornatius, tecta sua magis velint inspicere quam cœlum.*

(139) *Certe cum in basilica Julia diceret primo tribunali, quatuor autem judicia, ut moris est, agerentur, atque omnia clamoribus fremerent, ut auditum et intellectum, et quod agentibus cæteris, contumeliosissimum fuit, laudatum quoque in quatuor tribunalibus memini; sed hoc votum est et rara felicitas.*

cante, affranchi d'Auguste, proche du cirque de Flaminius.

BASILIQUE OPIMIE, construite en l'an 21 avant Jésus-Christ, par le consul Opimius, dans la grande place publique.

BASILIQUE PAULINE, bâtie par Paul-Emile.

BASILIQUE DE POMPÉE.

BASILIQUE PORCIA, bâtie par Marcus Porcius Caton, pendant sa censure.

BASILIQUE SEMPRONIA, bâtie par le censeur Tibérius Sempronius, en l'an 169 avant Jésus-Christ, près du grand cirque.

BASILIQUE DE SICINIUS, depuis convertie en basilique chrétienne.

Total, quinze basiliques, auxquelles il faut joindre les trois que Titus érigea sur le Forum, ce qui donne les dix-huit basiliques dont il est question dans la lettre de Pline, sans compter celle que Domitien érigea plus tard sur le mont Palatin.

Je ne parle pas des basiliques privées, qui paraissent avoir été fort nombreuses dans Rome, et parmi lesquelles il faut comprendre la célèbre basilique Latérane, qui dépendait du palais du sénateur Lateranus, contemporain de Néron, et qui, transformée en église par Constantin, devint la cathédrale de Rome et de tout l'univers chrétien.

Ainsi, depuis l'érection de la première basilique par Marcus Porcius Caton, en l'an 204 avant Jésus-Christ, jusqu'au règne de Domitien, c'est-à-dire pendant trois cents ans environ, ces édifices ne cessèrent de se multiplier à Rome. On en construisit aussi un grand nombre dans les provinces.

Les Chrétiens eurent donc devant les yeux, au sortir des persécutions, de nombreux modèles pour la construction de leurs temples. Mais pourquoi s'attachèrent-ils de préférence à l'imitation de la basilique? Pour deux raisons principales que nous allons examiner dans une deuxième partie.

DEUXIÈME PARTIE

Pourquoi les premiers chrétiens rendus à la liberté adoptèrent-ils la forme basilicale dans l'architecture de leurs temples ?

Ce fut : 1° A cause des convenances de plus d'un genre que leur offrait, quant à l'esprit et quant à la forme de leur culte, la structure tant extérieure qu'intérieure des basiliques; 2° A cause de la facilité avec laquelle cette structure basilicale se prêtait à l'idée symbolique, qui commençait déjà à jouer un grand rôle, dans la configuration extérieure et dans la distribution intérieure de nos temples sacrés. Il est facile de voir que de ces deux considérations, l'une touche à l'esthétique humaine ou à la théorie du beau, dans l'ordre naturel, et l'autre, à l'esthétique chrétienne ou à la théorie du beau dans l'ordre surnaturel ou divin. Nous allons les développer successivement.

Qu'était-ce que la basilique? C'était un bâtiment public construit superbement, où se rendait la justice et où se traitaient les affaires, à couvert, à la différence du Forum, qui était une place publique exposée à l'air. Extérieurement, elle avait la forme d'un grand carré long, avec un simple mur d'enceinte dépourvu de colonnes, et dont la surface entièrement lisse n'était coupée que par de simples fenêtres cintrées. C'était pour l'intérieur qu'on réservait les superbes colonnes, les riches dorures, les lambris somptueux, à la différence des temples qui, affectant un grand luxe de colonnes et d'ornements à l'extérieur, étaient intérieurement d'une grande simplicité. Ce contraste de la basilique avec le temple s'explique facilement par la différence de leur destination respective. C'était dans la basilique que le peuple se réunissait pour assister aux débats judiciaires ou y traiter de ses affaires, tandis qu'il se tenait hors du temple pendant les cérémonies du sacrifice. C'est pourquoi la basilique, d'une si pauvre apparence à l'extérieur, était plus vaste, plus riche, plus ornée à l'intérieur; au lieu que le temple n'ayant qu'une *cella* ou enceinte fort étroite, mais toujours suffisante pour les prêtres et quelques privilégiés, offrait à la foule qui l'entourait des portiques spacieux à plusieurs rangs de colonnes et embellis de toutes les magnificences de l'art.

Cette différence radicale entre l'intérieur des temples et celui des basiliques aurait suffi pour décider les chrétiens en faveur de ces dernières, à cause de leur éloignement pour tout ce qui pouvait leur rappeler la forme des sanctuaires du vice et de l'erreur. Mais une autre considération non moins puissante à leurs yeux, c'est que l'extérieur de la basilique leur rappelait par sa simplicité, l'époque douloureuse et chère à leur piété, où ils étaient obligés d'envelopper leurs cérémonies saintes du voile des ténèbres et de la pauvreté. Aussi les voyons-nous, longtemps après les persécutions, conserver à leurs plus belles basiliques cette enveloppe grossière, comme on peut le voir encore à Saint-Paul hors les Murs, dont l'extérieur si nu, si délabré, contraste si étonnamment avec la magnificence de l'intérieur. Mais pour la décoration de l'enceinte sacrée ils n'avaient pas assez de marbre, de granit, de porphyre, d'or et de pierres précieuses; car c'était là que devaient s'accomplir, sous les yeux d'un peuple immense de fidèles, les rites les plus augustes, les plus imposants. En effet, dès lors que les conditions du culte étaient totalement changées, il fallait bien aussi que les édifices du culte revêtissent une forme différente. C'est ainsi que par une métamorphose inévitable, les temples chrétiens présentaient l'image de temples païens retournés. Ce contraste était plus que de convenance; il était et il est encore, aujourd'hui que les mêmes motifs qui l'ont amené existent comme autrefois, d'une nécessité absolue. Aussi, voyez la triste et grimaçante figure de nos églises modernes calquées plus ou moins sur le temple grec! On a beau y prodiguer le marbre et les statues; on a beau multiplier dans leur enceinte les peintures, les fresques, les caissons dorés; le simple fidèle, avec son

gros bon sens, ou plutôt avec ce sentiment des convenances liturgiques qui le dirige à son insu, ne peut y reconnaître la maison de son Dieu. Il dit : «Cela est bien riche, mais ce n'est pas une église ; je ne saurais y prier. »

Tels furent les principaux motifs de convenance qui portèrent les premiers architectes chrétiens à imiter la forme extérieure des basiliques. Mais la disposition intérieure de ces monuments leur offrait des convenances plus grandes encore, au point de vue du culte nouveau. Quelle était, en effet, cette disposition intérieure ? Nous l'avons déjà indiqué. En avant de la basilique régnait un porche plus ou moins développé, mais tellement lié avec le bâtiment que, vu du dehors, il ne pouvait en être distingué. Le corps principal de l'édifice, de figure oblongue, se divisait en trois, quelquefois en cinq allées, séparées par des colonnes et couvertes par des lambris. L'allée du milieu était la plus large et la plus haute, parce qu'elle avait une seconde galerie servant de tribune, et dont les colonnes ou pilastres supportaient le grand lambris, comme on le voit encore aujourd'hui à Sainte-Marie-Majeure. Les deux allées latérales étaient moins hautes et moins larges. Ces trois allées aboutissaient à une galerie transversale, nommée pour cette raison *transsept*, plus haute de quelques marche et réservée aux avocats et aux autres gens de loi. Ce transsept s'arrondissait en forme de tête de niche ou de coquille, dans toute la largeur de l'allée du milieu. En grec, cette niche s'appelait ἀψίς, et en latin *tribunal*, parce que c'était là que siégeaient, entourés de leurs assesseurs, les tribuns et les autres magistrats chargés de rendre la justice. C'est de là qu'est venu le nom de *tribune*, appliqué fréquemment, dans les premiers siècles, au rond-point de nos églises. C'est de là qu'est venu aussi le nom de *tribunal*, donné à nos palais de justice et à nos salles d'audience en particulier. Par une coïncidence remarquable, et qui n'est pas sans doute l'effet du hasard, ces salles se terminent encore aujourd'hui, comme les anciennes basiliques, comme une abside ou demi-cercle, en forme de coquille, destinée aux magistrats.

Il est facile de voir combien cette ordondonnance intérieure de la basilique romaine se prêtait aux ordonnances du nouveau culte chrétien. D'abord le porche ou vestibule était naturellement la place des catéchumènes et des pénitents, qui ne devaient obtenir le droit d'entrer dans l'église que par le baptême ou l'absolution. Les deux nefs latérales facilitaient la séparation, alors jugée nécessaire, des hommes d'avec les femmes. Dans la grande nef, on pouvait réserver une place considérable pour les chantres et les clercs minorés, ainsi que dans les ambons et jubés, du haut desquels l'évêque prononçait ses homélies et le diacre lisait à haute voix les Ecritures. Entre cette partie du chœur et l'abside, l'autel trouvait convenablement sa place, d'autant mieux que, établi au milieu du transept qui était élevé de plusieurs marches, il dominait ainsi l'édifice tout entier. Derrière l'autel et au centre de l'abside, à la place du magistrat et de ses assesseurs, devait siéger l'évêque, entouré de prêtres, formant son *presbyterium*, qui ne le quittait pas, et qui fut l'origine primitive des chapitres, comme on peut s'en convaincre par la lecture des canonistes qui ont traité cette question. Cette place était d'autant plus convenable à l'évêque qu'elle lui permettait mieux qu'aucune autre de remplir les fonctions d'intendant, de surveillant, exprimées par le mot grec ἐπίσκοπος, sans qu'il fut gêné comme il l'est aujourd'hui par le maître-autel, qui alors était une simple table de marbre, recouvrant le corps ou les reliques d'un martyr.

Tels furent les principaux rapports de convenance que les premiers architectes chrétiens observèrent entre l'ordonnance extérieure et intérieure de la basilique romaine et celle des édifices destinés au nouveau culte. Ces rapports sont si frappants, que Constantin n'hésita point à convertir immédiatement en églises deux véritables basiliques, la Sessorienne, aujourd'hui Sainte-Croix de Jérusalem, et celle du palais de Latran. Toutes les autres, telles que celles de Saint-Pierre et de Saint-Paul hors les Murs, furent bâties sur le même modèle, comme nous le verrons plus bas.

Mais ces rapports de convenance qui existaient entre la configuration tant extérieure qu'intérieure de la basilique romaine et les exigences du culte nouveau, ne furent pas la seule considération qui engagea les premiers architectes à adopter la forme basilicale pour les églises ; un autre motif encore plus relevé les y détermina, à savoir le besoin qu'on éprouvait déjà d'imprimer le cachet de l'expression symbolique à nos édifices saints. Ceci demande quelques explications.

Les canons apostoliques exigeaient que les églises eussent la forme du vaisseau de saint Pierre, d'où le mot *navis*, nef, appliquée à l'allée principale de nos temples (139*). Cette allégorie du vaisseau était très-propre, en effet, à se représenter la condition de l'Eglise militante, poursuivant jusqu'à la fin des temps sa navigation laborieuse,

(139*) Voici (textuellement) ce que nous lisons dans les *Constitutions apostoliques*, qui, si elles ne remontent aux apôtres, sont certainement l'un des plus anciens monuments du christianisme : « Avant tout, l'édifice sera long en forme de vaisseau, et tourné vers l'Orient, ayant de chaque côté, dans la même direction, un appartement contigu. Au milieu siégera l'évêque ayant de part et d'autre les sieges de ses prêtres. Les diacres debout, vêtus de manière à pouvoir se porter partout, feront l'office de matelots qui manœuvrent. Ils auront soin que dans le reste de l'assemblée, les laïques observent l'ordre prescrit, et que les femmes, séparées des autres fidèles, gardent le silence, » etc. (*Constitutions apostoliques*, livre II, pag. 57.)

mais ferme, sur la mer orageuse du monde, sans cesse ballottée par les tempêtes du schisme, de l'hérésie, de l'incrédulité, et néanmoins toujours debout malgré ses continuelles oscillations, parce qu'elle est fondée sur la parole divine comme sur une ancre qui l'empêche de chavirer. C'est ainsi que l'église matérielle doit représenter dans sa forme principale l'état présent de l'Eglise spirituelle, pour ne parler que de ce rapport, car il en existe beaucoup d'autres que nous ferons ressortir plus tard. De là cette locution de *navis*, nef, si fréquemment employée dans les rubriques pour désigner l'intérieur de nos églises : *Dum clerus ingreditur in navim, insistit in navi*, etc., et qui s'est transmise jusqu'à nous, consacrée par la double autorité de l'usage et de la liturgie. Or, la basilique romaine, par sa forme allongée et par son allée principale du milieu, se prêtait parfaitement à l'expression de ce symbole, qui fut ensuite perfectionné, comme beaucoup d'autres, par le génie de nos artistes chrétiens. Nous verrons plus loin comment ces grands artistes appliquèrent à l'ordonnance de nos cathédrales ce beau symbole du vaisseau voguant sur la mer orageuse du monde, figure sensible et désignée par les monuments de la plus haute antiquité chrétienne de l'arche de Noé, qui seule portait le salut du genre humain au-dessus des flots du déluge universel.

Il est un autre symbole qui ne tarda pas à se développer dans l'ordonnance générale des églises : je veux parler de la forme de la croix de Notre-Seigneur, qu'on essaya, dès les premiers temps, de leur imprimer. Or, pour l'expression de ce symbole comme pour celle du vaisseau, la basilique romaine présentait plus de facilité qu'aucun autre édifice. Il ne s'agissait, en effet, que d'allonger un peu les deux extrémités du transept, et l'on obtenait la représentation exacte de l'auguste signe de notre rédemption. Dans cette modification de la basilique, l'abside conservait, même au point de vue symbolique, son ancienne prééminence, en représentant la tête de la croix sur laquelle reposait celle du Sauveur. C'est pourquoi elle fut désignée sous le nom de *chevet*. L'influence de ce symbole de la croix devint de plus sensible sur la disposition des principales parties de nos églises, durant toute la période romane; mais elle s'affaiblit pendant l'ère ovigale, pour des raisons que nous exposons en leur lieu. En ce qui concerne la question qui nous occupe actuellement, il suffit de faire remarquer que cette influence se manifesta, quoique timidement, dès l'origine de l'architecture chrétienne. On peut s'en édifier en considérant le plan figuré de plusieurs des églises construites à cette époque reculée.

Maintenant, pour nous résumer, rappelons les motifs principaux qui portèrent les premiers architectes chrétiens à l'imitation de la basilique romaine dans la construction de leurs temples nouveaux. Nous avons dit que ces motifs furent 1° la faculté de développer sur une plus grande échelle le type primitif des chapelles des catacombes, fourni par la religion elle-même ; 2° les convenances de plus d'un genre que leur offrait, quant à l'esprit et quant à la forme de leur culte, la structure, tant intérieure qu'extérieure, des basiliques ; 3° la facilité avec laquelle cette structure basilicale se prêtait à l'idée symbolique, qui commençait déjà à jouer un grand rôle dans la configuration extérieure et dans la disposition intérieure de nos temples sacrés. Je crois avoir suffisamment, quoique brièvement, exposé ces motifs. Ils ont d'ailleurs reçu la sanction la plus respectable, la plus durable, la plus générale de la pratique de l'Eglise, qui ne s'en est jamais entièrement écartée, sauf pour quelques cas isolés. Il n'a rien moins fallu que ces trois derniers siècles d'oubli des traditions liturgiques, pour faire omettre, dans quelques pays, cette forme antique et consacrée. Encore dans la plupart de nos églises modernes construites à la grecque, n'a-t-on pu se défendre de se conformer un peu à la forme basilico-catholique, tant son influence est profonde dans la chrétienté.

Les diverses considérations qui précèdent (sans parler d'autres que nous ferons en leur lieu) sont déjà une réponse péremptoire à l'objection que nos églises n'étant qu'une imitation de la basilique romaine, nous n'avons pas d'architecture chrétienne proprement dite. Ce raisonnement est inexact, et quant aux prémisses et quant à la conclusion qu'on voudrait en tirer. En effet, il n'est point vrai que nos églises ne soient qu'une imitation de la basilique romaine, puisque le type primitif en a été tiré des catacombes mêmes, et qu'on l'aurait trouvé également partout ailleurs où il y aurait un prêtre et des chrétiens, attendu que ce type puise, avant tout, son principe générateur et sa raison d'être dans les conditions essentielles du culte chrétien, toutes différentes du culte païen. Or, un type original comme celui-là n'a pu produire qu'une architecture originale, quelque importants que soient les motifs qu'il a empruntés au style basilical romain ; et cela : 1° parce que ce style n'avait rien de commun avec les temples païens : 2° parce qu'il a été transformé par l'art chrétien, grâces aux modifications successives qu'il en a reçues.

Il est donc vrai que de cette circonstance, d'ailleurs si remarquable, de l'imitation de la basilique dans la structure primitive de nos églises, on ne peut rien conclure contre l'existence d'un type antérieur *sui generis* d'architecture chrétienne. On ne le peut, car l'imitation dont il s'agit n'a été que relative, conditionnelle et d'appropriation, et le symbolisme religieux, qui a fait subir des modifications importantes à nos églises, tout en leur conservant leur forme essentielle et primitive, les a élevées peu à peu à une perfection inouïe de style et d'expression mystique et hiératique, qui se révèle principalement dans nos belles cathédrales ro-

manes du XIe siècle, comme nous l'exposerons plus bas. Ceci soit dit, sans être injuste envers les chefs-d'œuvre du style ogival, qui réclament à d'autres titres notre légitime et profonde admiration. Le moment d'ailleurs n'est pas encore venu d'aborder la question si intéressante et si compliquée de la préséance du style roman sur le style ogival, et *vice versa*, mais nous avons à nous occuper actuellement de la fondation et de la description de quelques-unes des principales basiliques de Rome chrétienne.

Nous ne saurions prendre de meilleur guide qu'Anastase, bibliothécaire de la sainte Église romaine, dans son ouvrage intitulé : *Anastasii S. R. E. Bibliothecarii Historia de Vitis Romanorum pontificum à B. Petro apostolo usque ad Nicolaum I nunquam hactenus typis excusa, deinde Vita Adriani II et Stephani VI auctore Guillelmo Bibliothecario.*

Cette histoire renferme des détails curieux et qu'on ne pourrait se procurer ailleurs, sur la profusion incroyable des richesses dont Constantin, ses successeurs et les souverains pontifes ornèrent ces temples augustes, trop peu connus parmi nous. Je suivrai l'édition de Mayence, et préférablement encore, quand j'en aurai la faculté, la version que Baronius a délayée dans ses *Annales*, et qui est la plus authentique, puisque le savant cardinal ne cite que d'après le manuscrit original qu'il avait fréquemment consulté. C'est de ces *Annales* (tome III, pag. 324 et suivantes), que j'ai tiré les passages suivants d'Anastase le Bibliothécaire.

« Dans le même temps (c'est-à-dire en l'année 324 de Jésus-Christ, du pontificat de Sylvestre la 2e, et du règne de Constantin la 19e), Constantin Auguste construisit une basilique en l'honneur du bienheureux apôtre Pierre sur les ruines d'un temple d'Apollon, dont il entoura l'enceinte destinée à recevoir le corps de Pierre, d'airain de Chypre (140). Ce tombeau avait cinq pieds de hauteur et autant de longueur. Il l'orna de colonnes de porphyre et d'autres colonnes qu'il avait fait venir de la Grèce. Il le surmonta d'un édicule voûté tout brillant d'or. Le Pape saint Grégoire rapportait, dans sa lettre à Constance Auguste, que son prédécesseur ayant voulu changer l'ordonnance de ce tombeau en avait été détourné par un certain signe qui l'avait rempli de terreur.

« Au-dessus de l'ouverture de cet édicule, Constantin fit placer une croix d'or le plus pur, pesant cent cinquante livres, avec cette inscription : ***Constantin Auguste et Hélène Auguste ont orné ce monument d'un éclat royal, en y faisant briller l'or de toutes parts*** (141).

« Il fit faire quatre candélabres haut de dix pieds, en cuivre revêtu d'argent, avec des médaillons de même métal sur lesquels on avait représenté les actes des apôtres. Chaque candélabre pesait trois cents livres. Il fit don de trois grands calices ornés de quarante-cinq émeraudes et pesant douze livres. Il donna également à cette basilique deux grandes urnes en argent, du poids de deux cents livres ; vingt calices en argent, pesant chacun dix livres; deux vases d'or pesant chacun six livres; cinq vases d'argent pesant chacun vingt livres ; une patène d'or avec un tourtereau et une colombe, de l'or le plus pur, enrichie d'émeraudes, d'améthystes, de perles, au nombre de deux cent-quinze et pesant en tout trente livres ; cinq patènes d'argent pesant chacune quinze livres ; une couronne d'or suspendue sur le corps du prince des apôtres, laquelle n'est autre chose qu'un grand lustre de forme ronde, orné de cinquante dauphins, et pesant en tout trente-cinq livres; dans l'enceinte de la basilique, un grand nombre de lustres ou candélabres d'argent avec des dauphins, pesant chacun dix livres ; dans l'allée transversale de droite, trentre lustres d'argent pesant chacun huit livres. Il orna le maître autel d'une enveloppe d'or et d'argent enrichie d'émeraudes, d'améthystes, de perles au nombre de deux cent dix, et pesant trois cent cinquante livres; une cassolette d'or pour brûler l'encens, toute garnie de pierres précieuses, du poids de quinze livres (142).

« Tels sont les vases sacrés de la basilique de Saint-Pierre qui, quatre-vingt-six ans plus tard, lors de la prise de Rome par Alaric, furent cachés dans la demeure d'une vierge chrétienne; mais les Goths les ayant découverts, furent tellement frappés d'admiration

(140) *Eodem tempore Constantinus Augustus fecit basilicam beato Petro Apostolo in templo Apollinis, cujus loculum, cum corpus S. Petri recondidit undique ex Cyprio conclusit, quod est immobile.*

(141) *Super os quo conclusit illud, fecit crucem auream purissimam, pensantem libras centum quinquaginta, ubi scriptum hoc est : Constantinus Augustus et Helena Augusta hanc domum regali simili fulgore coruscantem auro circumdant.*

(142) *Fecit autem candelabra ex aurichalco in pedibus decem numero quatuor, argento conclusa cum sigiliis argenteis, unde Actus apostolorum cernebantur, pensantia singula libras trecentas. Calices autem tres cum gemmis prasinis quadraginta quinque pensantes singulos libras duodecim. Metretas argenteas duas, pensantes libras ducentas. Calices argenteos viginti, pensantes singulos libras decem. Amas aureas duas pensantes singulas libras decem. Amas argenteas quinque pensantes singulas libras viginti. Patenam auream cum turture et columba ex auro purissimo, ornatam gemmis prasinis et hyacinthinis, et margaritis smaragdinis numero ducentis et quindecim, pensantem libras triginta. Patenas argenteas quinque, pensantes singulas libras quindecim. Coronam auream ante corpus, quæ est pharus cantharus cum delphinis quinquaginta, pensantem libras triginta quinque Pharos plures argenteos, in gremio basilicæ cum delphinis, pensantes singulos libras decem. Ad dexteram basilicæ pharos argenteos triginta, pensantes singulos libras octo. Ipsum altare ex auro et argento clausum, cum gemmis prasinis et hyacinthinis et albis ducentis decem pensans libras trecentas quinquaginta. Thymiamaterium aureum cum gemmis undique exornatum, pensans libras quindecim.* (Anastasius, *loc. cit.*)

à la vue d une si prodigieuse magnificence, qu'ils les replacèrent eux-mêmes avec respect dans la basilique du prince des apôtres (143). »

Quant aux revenus destinés par le pieux empereur à l'entretien de cette basilique et de ses nombreux ministres, ils étaient immenses et assignés sur des villes et des provinces entières de l'empire. Pour le seul luminaire, l'Orient devait fournir ses baumes les plus précieux, ses parfums, ses aromates les plus exquis et les plus rares. (Voir les détails de ces diverses fondations dans Anastase).

Constantin ne déploya pas une moindre magnificence dans les deux autres grandes basiliques qu'il érigea en même temps, je veux dire celle de Saint-Paul hors les Murs et celle de Latran. C'est ce qui résulte encore du témoignage d'Anastase le Bibliothécaire.

Dans le même temps, dit-il, l'empereur, se rendant au désir du Pape Sylvestre, érigea une basilique au bienheureux Paul, apôtre, et déposa son corps dans un tombeau d'airain, comme il avait fait pour le bienheureux Pierre. Il fit à cette église les mêmes présents qu'à la première, en vases sacrés d'or, d'argent et d'airain. Il placa également sur son sépulcre une grande croix d'or pesant cent cinquante livres (144).

De plus, il affecta pour l'entretien de cette église des domaines immenses dans toute l'étendue de l'empire. On en trouvera ci-dessous la note détaillée et copiée textuellement d'Anastase le Bibliothécaire (145).

Un autre jour continue le même auteur, Constantin commença la construction d'une nouvelle basilique dans son palais, en déclarant par un édit spécial, qu'il voulait faire ouvertement profession de la foi chrétienne, et ériger à Jésus-Christ un temple dans son propre palais pour y tenir les assemblées des fidèles, afin que tous ceux qui voudraient devenir chrétiens et qui seraient pauvres fussent d'abord nourris aux dépens du fisc, et reçussent ensuite la robe des catéchumènes et une somme d'argent, pourvu qu'ils fussent munis d'un billet de l'évêque de Rome (146).

C'est ce qui a inspiré au poëte Prudence les deux vers suivants :

> Cœtibus aut magnis Lateranenses currit ad ædes
> Unde sacrum referat regali chrismate signum.

Voici comment s'exprime Ciampini sur la fondation de Saint-Jean de Latran, dans le chapitre 2 de son bel ouvrage sur les basiliques constantiniennes :

« La première de toutes et la plus renommée dans l'univers, qui fut dédiée au Sauveur et qui devint si célèbre par sa grandeur et par ses richesses, doit son origine à l'empereur Constantin le Grand, d'où elle fut appelée basilique Constantinienne, bien qu'elle s'appelle à un aussi juste titre Latérane, à cause des bâtiments immenses que cette illustre et sénatoriale famille de Latran occupait sur le mont Cœlius, et du milieu desquels cette auguste basilique, mère de toutes les églises de l'univers, éleva sa tête glorieuse : *Prima hæc igitur, perque in universum terrarum orbem basilica celeberrima, sub auspicatissimo nomine Salvatoris erecta, molis suæ famæque tam grandis, exordia debet imperatori Constantino Magno a quo et Constantinianæ appellationem sortita est, licet visitatori cognomine Lateranensi indigitatur, ab ædibus nobilissimæ olim et senatoriæ familiæ, in monte Cœlio surgentibus, a quorum ædificiis hæc ecclesiarum parens augustissima caput extulit.*

« Les temples des faux dieux, continue le même auteur, ayant été fermés et leurs sacrifices interrompus, Constantin dirigea tous ses efforts vers l'érection d'immenses basiliques où les assemblées des fidèles pussent avoir lieu, et où le Christ pût être honoré convenablement. C'est pourquoi, vers l'an du Seigneur 323, il donna au pape Sylvestre et à l'Église romaine ces magnifiques bâtiments de Latran, tant ceux qui avaient appartenu à son épouse Fausta que les siens propres, et il les convertit, aux frais du trésor

(143) *Hæc sunt illa ipsa basilicæ S. Petri sacra vasa, quæ post octoginta sex annos, cum ab Alarico urbs capta est, occultata apud sacram virginem et inventa, ut tradit Orosius, præ magnitudine, pulchritudine, pondere et diversitate, Gothos reddiderunt attonitos ita ut ab eisdem, sic numine disponente, cum honore eidem basilicæ restituta sunt.* (Baron., *loco citato.*)

(144) *Eodem tempore Constantinus Augustus fecit basilicam beato Paulo apostolo ex suggestione S. Sylvestri episcopi, cujus corpus sanctum ita recondidit in ære et conclusit, sicut et beati Petri, et dona obtulit. Nam omnia vasa sacra aurea vel argentea vel ærea ita posuit sicut et inillam : sed crucem auream super loculum B. Pauli apostoli posuit pensantem libras centum quinquaginta.*

(145) *Sub civitate Tyriæ, possessionem Comitum, præstantem solidos quingentos quinquaginta. Possessionem Formianam, præstantem solidos septuaginta. Possessionem Tiniam præstantem solidos ducentos quinquaginta; olei nardini libros septuaginta, aromatum libras quinquaginta, casiæ libras quinquaginta. Sub civitate Ægyptia possessionem Cyrcos præstantem solidos septinginta decem, olei nardini libras septuaginta, balsami libras triginta, aromatum libras septuaginta, storacis libras triginta, stactis libras centum quinquaginta. Possessionem Basilicam, præstantem solidos quingentas quinquaginta, aromatum libras quinquaginta, olei nardini libras sexaginta, balsami libras viginti. Possessionem insulæ Macariæ præstantem solidos quingenta decem, etc.* (Anastasius, *loc. cit.*)

(146) *Altera vero die Constantinus similiter intra palatium suum Lateranensis basilicæ fabricare cœpit, lege pariter sanciens atque promulgans, adeo se Christianæ religionis profiteri velle culturam, ut Christo Deo vellet intra palatium templum erigi, ubi Christiani conventus agerent, atque his qui Christiani fieri vellent et pauperes essent, præstarentur ex largitione fiscali affatim alimenta, eisdemque in primis a baptismate candida vestimenta et solidi viginti, dum tamen afferrent pro tessera episcopi Romani chirographum.* (Anastasius, *loco citato.*)

public, en une superbe basilique, sous l'invocation du Sauveur, qui fut appelée l'Eglise d'or, à cause des prodigieuses richesses qu'il y avait amoncelées. Ce fut là le premier témoignage public de sa conversion au christianisme. Cette Eglise fut appelée Constantinienne, du nom de son fondateur, et dans la suite des temps, église de Saint-Jean-Baptiste, à cause de la proximité des fonts baptismaux : *Postremo gentilium templis occlusis, profanum sacrificium fieri prohibuit. Quapropter animum ad ingentium basilicarum et templorum erectionem convertit, ut in illis Christiani cœtus congregari, Christumque adorare valerent, multasque sacras ædes per diversas orbis Romani partes, imperatoria magnificentia dignas exstrui jussit, pecuniis a fisco suo in tantum opus erogatis. Igitur circa annum Domini 323 illas magnificas et egregias Lateranorum ædes, sive ab uxore Fausta, sive hactenus a se possessas, beato papæ Sylvestro et R. S. E. donavit, publicisque sumptibus eas in magnificentissimam, sub S. Salvatoris D. N. J. C. nuncupatione, basilicam convertit, quæ ab ornamentis Aurea dicta, primum, perenne ac patens Christianæ susceptæ religionis testimonium fuit. Ac etiam ab illius fundatore, Constantinianam, temporisque progressu a proximo baptismali fonte, ecclesia Sancti Joannis.* » Revenons à Anastase le Bibliothécaire.

Voici comment il énumère les dons magnifiques de Constantin à l'église Latérane : « Un maître autel en argent représentant sur sa face principale le Sauveur assis sur son siége, ayant cinq pieds de hauteur et pesant cent vingt livres, et les douze apôtres, hauts de cinq pieds et pesant chacun quatre-vingt-dix livres, et avec des couronnes d'argent le plus pur, pesant cent quarante livres, et quatre anges d'argent, de cinq pieds, pesant chacun cent quinze livres, et ornés de pierres précieuses. L'autel lui-même pesait deux mille vingt-cinq livres. C'est de cette si célèbre image du Sauveur que cette basilique fut appelée *du Sauveur* avant de recevoir le nom de *Constantinienne*, à la différence d'une autre basilique du même nom, consacrée aux affaires publiques, qui était située dans le troisième quartier de Rome, près du temple de la Paix, comme le remarquent Sextus Rufus et Publius Victor (147).

« On avait représenté aussi dans l'abside, au fond de l'église, le Sauveur assis sur un trône, et l'on y voyait quatre couronnes de l'or le plus pur, avec des dauphins pesant chacun quinze livres. Le grand lustre qui était suspendu sur l'autel était de l'or le plus pur, ainsi que quinze dauphins attachés à une chaîne pesant vingt-cinq livres; le tombeau de la basilique, pesant en longueur et en largeur cinq cents livres; sept autels de l'argent le plus pur, pesant deux cents livres; sept patènes d'or, pesant chacune trente-trois livres; seize patènes d'argent, pesant chacune trente livres; sept coupes de l'or le plus pur, pesant chacune dix livres; une seule coupe ornée de corail, d'émeraudes, d'améthystes, et entièrement revêtue d'or, pesant vingt livres trois onces; vingt coupes d'argent, pesant chacune quinze livres; deux urnes de l'or le plus pur, pesant chacune cinquante livres, et contenant chacune la mesure de six boisseaux; quarante calices plus petits, de l'or le plus pur, pesant chacun une livre. Cinq cents calices plus petits aussi, pour les ministres, pesant chacun deux livres.

« Quant aux ornements de la basilique, ils consistaient dans les pièces suivantes : une lampe de l'or le plus pur, devant l'autel, dans laquelle brûlait de l'huile de nard pur, ornée de vingt dauphins et pesant quarante livres. Au milieu de la basilique, quarante-

(147) *Fastigium argenteum habens in fronte Salvatorem sedentem in cella, quinque pedum, pensantem libras centum viginti, et duodecim apostolos habentes singulos quinos pedes, pensantes libras nonaginta, cum coronis ex argento purissimo, pensantibus libras centum quadraginta, et angelos quatuor ex argento in quinis pedibus, qui pensant singuli libras centum quindecim cum gemmis Alabandinis. Fastigium ipse pensat libras duo millia viginti quinque. Ab ejusmodi tam celebri Salvatoris imagine, cui et basilica dicata est, dicta fuit basilica Salvatoris potius quam Constantiniana, ad differentiam alterius basilicæ ejusdem nominis publicis negotiis mancipatæ, quæ posita erat in regione tertia apud templum Pacis, ut habet Sextus Rufus et Publius Victor.*

Item a tergo respicientem in abside Salvatorem sedentem in throno, in pedibus quinque [hoc est in altitudine], coronas quatuor ex auro purissimo, cum delphinis viginti, pensantes singulos libras quindecim. Pharum ex auro purissimo quod pendet sub fastigio, cum delphinis quindecim; cum catena, qui pensat libras viginti quinque. Cameram basilicæ ex auro, pensantem in longum et in latum libras quingentas. Altaria septem ex argento purissimo, pensantia libras ducentas. Patenas aureas septem pensantes singulas libras triginta. Patenas argenteas sexdecim, pensantes singulas libras triginta. Scyphos ex auro purissimo septem, pensantes singulos libras decem. Scyphum singulare ex metallo, corallo ornatum, et undique de gemmis prasinis et hyacinthinis, auro interclusum ex omni parte, qui pensat libras viginti et uncias tres. Scyphos argenteos viginti, pensantes singulos libras quindecim Amas ex auro purissimo duas, pensantes singulas libras quinquaginta, portantes singulas medimnas singulas. Calices minores auro purissimo quadraginta, pensantes singulos libras singulas. Calices minores ministratorios quingentos, pensantes singulos libras duas.

Ornamenta autem basilicæ, pharum cantharum ex auro purissimo ante altare, in quo ardet oleum nardinum pisticum cum delphinis viginti, qui pensant libras quadraginta. Pharos cantharos argenteos in gremio basilicæ quadraginta quinque, pensantes singulos libras triginta ubi ardet oleum supra scriptum.

In parte dextera basilicæ pharos argenteos quadraginta, pensantes singulos libras viginti. Pharos cantharos in læva basilicæ argenteos viginti quinque, pensantes singulos libras viginti. Metretas tres ex argento purissimo, pensantes singulas libras trecentas, portantes medimnas decem. Candelabra ex auricalcho, numero septem, quæ habent pedes duos cum ornatu ex argento, interclusis sigillis prophetarum, pensantes singula libras trecentas. (Anastasius et Baronius, *loc. cit.*)

cinq autres lampes d'argent, pesant chacune trente livres, dans lesquelles brûlait également de l'huile de nard pur. Au côté droit de la basilique, quarante lampes d'argent, pesant chacune vingt livres, et au côté gauche, vingt-cinq lampes en argent, pesant chacune vingt livres. Au milieu de la basilique, cinquante candélabres d'argent pour porter des cierges, pesant chacun vingt livres. Trois amphores d'argent le plus pur, pesant chacune trois cents livres et de la contenance de dix mesures de six boisseaux. Sept candélabres dorés, à deux pieds, enrichis de sculptures en argent et de médaillons qui représentaient les figures des prophètes; chacun de ces candélabres pesant trois cents livres. »

Quant aux revenus assignés pour le luminaire et les parfums, Constantin avait rendu les plus grandes villes et les plus belles provinces de son empire tributaires de cette splendide basilique.

Après une telle énumération de richesses, qui fatigue la plume de l'écrivain autant que l'imagination du lecteur, ne peut-on pas s'écrier avec Baronius que la gloire de ce temple, construit par les gentils convertis, fut plus grande que celle du temple de Salomon? Puisque, pour le nombre et la richesse, les vases d'or et d'argent donnés aux églises de Rome, sans parler des autres églises qui furent élevées en même temps dans toutes les parties du monde, surpassent ceux que Salomon avait placés dans le temple du Seigneur, où ceux qui remplacèrent les anciens, lorsque le premier temple eut été réduit en cendres. Cette assertion est d'autant plus vraie, que l'historien Eusèbe, qui vivait du temps de Constantin, assure, dans la Vie de ce prince (liv. IV, chap. 46), qu'il avait consacré tout un volume à la description des ornements dont il avait enrichi la basilique qu'il venait de faire bâtir à Jérusalem, lorsqu'il dit : « Si les richesses accumulées dans ce seul temple et décrites dans ce volume étaient si nombreuses et d'un si grand prix, faut-il s'étonner que celles données par le même prince à plusieurs autres basiliques paraissent avoir été plutôt légèrement indiquées que décrites suffisamment? »

J'ajouterai moi-même une réflexion à celles de Baronius et de l'historien Eusèbe, c'est que les basiliques primitives de Rome chrétienne surpassaient en magnificence non-seulement le temple de Salomon, mais encore les basiliques les plus fameuses qu'on leur a substituées plus tard sous les mêmes invocations. Il serait facile de s'en convaincre, en comparant les états anciens aux nouveaux états de leur mobilier respectif. Nous espérons démontrer plus tard que, considérées même sous le rapport purement archéologique, elles n'ont pas été généralement égalées par celles qui les ont remplacées dans les trois siècles qui viennent de s'écouler. (*V.* LATRAN (Basilique de SAINT-JEAN DE), PIERRE (SAINT-) de Rome, et PAUL (SAINT), MARIE-MAJEURE (SAINTE-).

BASSUS (SARCOPHAGE DE JUNIUS). *V.* TYPES.

BAUMGARTEN. Professeur de philosophie à Francfort sur l'Oder et l'un des premiers qui aient entrepris de donner une théorie générale des beaux-arts. C'est dans son principal ouvrage intitulé : *Esthetica*, nom dont il fut le créateur, qu'il exposa sa théorie du beau. Cet ouvrage fut publié à Francfort sur l'Oder, en 1750 et 1758. On regrette toutefois que l'auteur se soit borné à l'éloquence de la poésie.

BEAU. Dans les deux dissertations qui précèdent ce Dictionnaire, nous donnons sur le beau humain, en général, et sur le beau chrétien, en particulier, des notions qui trouvent leur complément et leur développement dans les divers articles de cet ouvrage, et spécialement dans ceux ARCHITECTURE, MUSIQUE, PEINTURE, SCULPTURE, et leurs dérivés ou corrélatifs. Nous ne pouvons donc que renvoyer à ces divers articles, afin d'éviter d'inutiles répétitions. Seulement, nous allons traiter quelques questions détachées sur le beau absolu, un, dans son essence, quelque variés que soient les moyens de l'exprimer, et existant en tout temps et en tout lieu, indépendamment des écoles et des théories, dans l'esprit humain qui en a reçu le germe de Dieu lui-même. Nous dirons ensuite quelques mots des conditions et de l'excellence du beau surnaturel ou divin.

« En présence d'un objet véritablement beau, dit Eugène Delacroix (148), un instinct secret nous avertit de sa valeur et nous force à l'admirer en dépit de nos préjugés et de nos antipathies. Cet accord des personnes de foi prouve que si tous les hommes sentent l'amour, la haine et toutes les passions de la même manière, s'ils sont énivrés des mêmes plaisirs ou déchirés par les mêmes douleurs, ils sont émus également en présence de la beauté, comme aussi ils se sentent blessés par la vue du laid, c'est-à-dire de l'imperfection. Et cependant il arrive que, quand ils ont eu le temps de se remettre et de revenir de la première émotion, en discourant, ou la plume à la main, ces admirateurs si unanimes un moment ne s'entendent plus, même sur les points principaux de leur admiration; les habitudes d'école, les préjugés de nation ou de patrie reprennent le dessus dans leur esprit et il semble alors que plus les juges sont compétents, plus ils se montrent disposés à la contradiction; car, pour les gens sans prétention, ou ils sont faiblement émus, ou ils s'en tiennent à leur admiration première.

« Le sentiment du beau est-il celui qui nous saisit à la vue d'un tableau de Raphaël ou de Rembrandt indifféremment, d'une scène

(148) Dans son excellente dissertation sur le beau, que vient de publier la *Revue des Deux-Mondes* (tom. VI, 1854) et dans lequel ce peintre éminent et homme de goût a le courage de s'élever au dessus des préjugés étroits des classiques exagérés.

de Shakspeare ou de Corneille, quand nous disons : que c'est beau ! ou se borne-t-il à l'admiration de certains types en dehors desquels il ne soit point de beauté? En un mot, *l'Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur*, et en général les purs modèles que nous ont transmis les anciens sont-ils la règle invariable, le *canon* dont il ne faut point s'écarter, ces modèles impliquant nécessairement avec l'idée de la grâce, de la vie même, celle de la régularité.

« Mais l'antique ne nous a pas exclusivement transmis de semblables types. Le *Silène* est beau, le *Faune* est beau, le *Socrate* est beau.....

« Les écoles modernes ont proscrit tout ce qui s'écarte de l'antique régulier; en embellissant même le *Faune* et le *Silène*, en ôtant des rides à la vieillesse, en supprimant les disgrâces inévitables et souvent caractéristiques qu'entraînent dans la représentation de la forme humaine les accidents naturels et le travail, elles ont donné naïvement la preuve que le beau pour elle ne consistait que dans une suite de recettes. Elles ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre, et non-seulement l'enseigner, mais en donner de faciles exemples. Quoi de plus simple, en effet, à ce qu'il semble? Rapprocher tous les caractères d'un modèle antique, atténuer, effacer les différences profondes qui séparent dans la nature les tempéraments et les âges divers de l'homme, éviter les expressions compliquées ou les mouvements violents capables de déranger l'harmonie des traits ou des membres, tels sont en abrégé les principes à l'aide desquels on tient le beau dans sa main. Il est facile alors de le faire pratiquer à des élèves et de le transmettre de génération en génération comme un dépôt.

« Mais la vue des beaux ouvrages de tous les temps prouve que le beau ne se rencontre pas à de semblables conditions; il ne se transmet ni ne se concède comme l'héritage d'une ferme; il est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres ; il sort des entrailles avec des douleurs et des déchirements, comme tout ce qui est destiné à vivre ; il fait le charme et la consolation des hommes et ne peut être le fruit d'une application passagère ou d'une banale tradition. Des palmes vulgaires peuvent couronner de vulgaires efforts ; un assentiment passager peut accompagner pendant la durée de leurs succès, des ouvrages enfantés par le caprice du moment; mais la poursuite de la gloire commande d'autres tentatives ; il faut une lutte obstinée pour arracher un de ses sourires; ce serait peu encore; il faut, pour l'obtenir, la réunion de mille dons et la faveur du destin.

« La simple tradition ne saurait produire un ouvrage qui fasse qu'on s'écrie : « Que c'est beau ! » Un génie sorti de terre, un homme inconnu et privilégié va renverser cet échafaudage de doctrines à l'usage de tout le monde, et qui ne produisent rien. Un Holbein, avec son imitation scrupuleuse des rides de ses modèles, et qui compte, pour ainsi dire leurs cheveux, un Rembrandt, avec ses types vulgaires remplis d'une expression si profonde ; ces Allemands, et ces Italiens des écoles primitives, avec leurs figures maigres et contournées et leur ignorance complète de l'art des anciens, étincellent de beautés et de cet idéal que les écoles vont chercher la toise à la main. Guidés par une naïve inspiration, puisant dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire, ils passionnent autour d'eux le peuple et les hommes cultivés, ils expriment des sentiments qui étaient dans toutes les âmes ; ils ont trouvé naturellement ce joyau sans prix qu'une inutile science demande en vain à l'expérience et à des préceptes.

« Il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre. Ne demandez pas aux vierges de Murillo l'onction chaste, la timide pudeur des vierges de Raphaël ; louez dans les traits de leur visage et de leur attitude l'extase divine, le trouble vainqueur d'une créature mortelle élevée vers des splendeurs inconnues. Si l'un et l'autre de ces peintres introduisent dans ces tableaux où ils nous montrent la Vierge dans sa gloire quelques-uns de ces pieux donataires ou de saints personnages de la légende, nous sommes charmés chez Raphaël de leur noble simplicité et de la grâce de leurs mouvements ; chez Murillo nous admirons avant tout l'expression dont il sont pénétrés. Ces moines, ces anachorètes, qu'il nous montre au désert ou dans leurs cellules, prosternés devant le crucifix, et tout meurtris de pieuses macérations, nous remplissent à notre tour d'un sentiment d'abnégation et de croyance.

« Le beau serait-il absent de compositions si pénétrantes qui nous enlèvent dans les régions si différentes de ce qui nous entoure, qui nous font concevoir au milieu de notre vie sceptique et adonnée à de puériles distractions la mortification des sens la puissance du sacrifice et de la contemplation? Et si réellement le beau respire à un certain degré dans ces ouvrages gagneraient-ils ce qui leur manque, par une plus grande ressemblance avec l'antique? On a demandé comment ont fait les anciens qui n'avaient pas d'antiques. Rembrandt, qui était presque dans le même cas, puisqu'il n'était jamais sorti des maisons de la Hollande, montrait ses broyeurs de couleurs et disait : Voilà mes antiques.

« On a raison de trouver que l'imitation de l'antique est excellente, mais c'est parce qu'on y trouve observées les lois qui régissent éternellement tous les arts, c'est-à-dire l'expression dans la juste mesure, le naturel et l'élévation tout ensemble; que, de plus, les moyens pratiques de l'exécution sont les plus sensés, les plus propres à produire de l'effet. Ces moyens peuvent être employés à autre chose qu'à reproduire sans cesse les dieux de l'Olympe, qui ne sont plus les nôtres, et les héros de l'antiquité.

Rembrandt, en faisant le portrait d'un mendiant en haillons, obéissait aux mêmes lois du goût que Phidias exécutant son Jupiter ou sa Pallas. Les grands et nécessaires principes de l'unité et de la variété, de la proportion et de l'expression, n'éclataient pas moins chez l'un et chez l'autre; seulement, les qualités s'y rencontraient à des degrés différents d'excellence et d'infériorité, à raison de l'objet représenté, du tempérament particulier de l'artiste, et du goût dominant de son époque.

« La mode, qui ballotte les talents à son gré, et qui décide de tout pour un peu de temps, a toujours beaucoup agité la question du beau; sa frivole influence croit s'étendre jusqu'à ce qui est immuable. Les images du beau sont dans l'esprit de tous les hommes, et ceux qui naîtront dans des siècles le reconnaîtront aux mêmes signes. Les signes, la mode, ni les livres, ne les indiquent point; une belle action, un bel ouvrage, répondent à l'instant à une faculté de l'âme, sans doute à la plus noble. Un certain degré de culture peut donner au plaisir causé par le beau quelque chose de plus délicat, peut dévoiler quelques beautés confuses pour des yeux peu exercés; mais cette culture, souvent indiscrète, peut aussi bien fausser le jugement et dérouter le sentiment naturel.

« Quoi ! le beau, ce besoin et cette satisfaction de notre propre nature, ne fleurirait que dans des contrées privilégiées, et il nous serait interdit de la chercher autour de nous ! la beauté grecque serait la seule beauté ! Ceux qui ont accrédité ce blasphème sont les hommes qui ne doivent sentir la beauté sous aucune latitude, et qui ne portent point en eux cet écho intérieur qui tressaille en présence du beau et du grand. Je ne croirai point que Dieu ait réservé aux Grecs seuls ce que nous, hommes du Nord, nous devons préférer; tant pis pour les yeux et les oreilles qui se ferment, et pour ces connaisseurs qui ne veulent ni connaître ni par conséquent admirer. Cette impossibilité d'admirer est en raison de l'impossibilité de s'élever. C'est aux intelligences d'élite qu'il est donné de réunir dans leur prédilection ces types différents de la perfection entre lesquels les savants ne voient que des abîmes. Devant un sénat qui ne serait composé que de grands hommes, les disputes de ce genre ne seraient pas longues. Je suppose réunies ces vives lumières de l'art, ces modèles de la grâce ou de la force, ces Raphaël, ces Titien, ces Michel-Ange, ces Rubens et leurs émules, je les suppose réunis pour classer les talents et distribuer la gloire, non pas seulement à ceux qui ont suivi dignement leurs traces; mais pour se rendre entre eux la justice que l'assentiment des siècles ne leur a pas refusée : ils se reconnaîtraient bien vite à une marque commune, à cette puissance d'exprimer le beau, mais d'y atteindre par des routes différentes. »

M. Eugène Delacroix ne craint pas de rompre en visière avec les préjugés classiques, préjugés funestes au véritable progrès de l'art qu'ils n'ont que trop longtemps entravé. Il ne peut se résoudre à croire que le beau ait été par un privilége singulier, restreint à une époque déterminée et à un coin de notre globe. Il a une plus haute idée de l'esprit humain. On doit lui savoir gré surtout de la noble indépendance avec laquelle il rend hommage à ces artistes primitifs, trop longtemps méconnus, dédaignés, qui malgré leurs figures maigres et contournées et leur ignorance complète de l'art des anciens, étincellent de beauté et de cet idéal que les écoles vont chercher la toise à la main.

Les idées si justes et si élevées de M. Delacroix sont formulées, quant à leur application à la poésie et à l'art en général, par M. Théodore Pavie, dans un excellent article sur la littérature indienne, publié également par la *Revue des Deux-Mondes*. (Tome VII, 1854.)

Après avoir rapporté une magnifique invocation à l'Aurore, tirée du *Rig-Veda*, un des plus anciens poëmes indiens, il s'écrie : « N'est-il pas consolant pour l'humanité de penser qu'il y a trente siècles, des poëtes savaient tirer de leur cœur et de leur âme de pareils accents. Avant d'avoir fait la moindre découverte dans le domaine des arts et des sciences, l'homme possède l'entier développement de ses facultés intellectuelles, et c'est le sentiment religieux qui le soutient à cette hauteur. »

Dans un autre passage que nous fournit l'analyse du *Mahâbarata*, l'une des deux grandes épopées indiennes, il fait ressortir tout ce que la réhabilitation de l'homme déchu purifié, exalté par l'abnégation et la mortification des sens, peut imprimer de touchant et de sublime à l'art et à la poésie. Il s'agit du sacrifice que Dudhictchi, saint ermite indien, fit de son corps et de sa vie pour former de ses os la foudre qui devait écraser les Titans (148). « N'y a-t-il pas, dit l'écrivain déjà cité, autant de grandeur que de simplicité dans ce début? Les Grecs, qui prêtaient à leurs dieux toutes les faiblesses de l'humanité, afin de se les faire mieux pardonner à eux-mêmes, les Grecs voluptueux, amis du beau, du bien-être, de tout ce qui flatte l'esprit et les sens, n'auraient jamais inventé le vieux solitaire sacrifiant sa vie pour le salut des dieux et des hommes. Le sage Dudhictchi est plus qu'un stoïcien; il y a en lui quelque chose qui va jusqu'à l'abnégation chrétienne. La mythologie ainsi entendue s'élève jusqu'à la philosophie la plus haute. Le génie indien n'a-t-il pas compris, et la légende ne dit-elle pas clairement qu'il y a dans les saints une vertu qui peut seule dompter les démons? L'homme déchu, quand il est purifié de ses fautes, quand il a renié la corruption, sort volontairement et sans regret de son enveloppe mortelle et s'envole vers Dieu. »

Ces réflexions ont été développées avec

(148) Littérature indienne. *Revue des Deux-Mondes*, tom. VII, 1854.

plus d'étendue dans notre dissertation préliminaire sur le beau idéal surnaturel ou divin ; mais nous aimons à les voir s'échapper de la plume de nos écrivains les mieux posés dans la littérature profane. C'est là un véritable progrès. Nous y ajouterons, pour terminer cet article, celles du célèbre moine et prédicateur Savonarole sur le caractère et l'excellence du beau idéal surnaturel ou divin. Voici comment il s'adressait aux peintres sensualistes de son époque, celle de la soi-disant Renaissance italienne. « Vos notions leur disait-il, sont empreintes du plus grossier matérialisme... la beauté dans les choses composées résulte de la proportion entre les parties ou de l'harmonie entre les couleurs ; mais, dans ce qui est simple, la beauté, c'est la transfiguration, c'est la lumière ; donc c'est par delà les objets visibles qu'il faut chercher la beauté suprême dans son essence..... Plus les créatures participent et approchent de la beauté de Dieu, plus elles sont belles, de même que la beauté du corps est en raison de la beauté de l'âme, car, si vous preniez dans cet auditoire deux femmes également belles de corps, ce serait la plus sainte qui exciterait le plus d'admiration, et la palme ne manquerait pas de lui être décernée par les hommes charnels (149). »

Dans ces quelques lignes du célèbre dominicain de Florence, on voit les éléments principaux de tout un cours d'esthétique chrétienne. Nous insistons particulièrement sur cette pensée que, si dans les choses composées, la beauté dépend de la proportion entre les parties ou de l'harmonie entre les couleurs, dans ce qui est simple, la beauté c'est la transfiguration, c'est la lumière divine. Par conséquent, plus un objet créé se rapprochera de Dieu, plus il sera beau. C'est pourquoi le corps de l'homme est plus beau que celui des animaux ; mais l'âme spirituelle, intelligente, est plus belle que le corps, même le plus beau, et l'un et l'autre sont inférieurs en beauté aux anges, dont la nature est plus élevée et plus proche de Dieu. Il suit de ce principe que l'expression du *nu* ne vaudra jamais, quelque parfaite et même quelque chaste qu'elle puisse être, celle des sentiments de l'âme ! Il n'est donc point vrai que le *nu* soit indispensable au sculpteur pour réaliser le beau dans ses œuvres. Si ce principe est d'une vérité incontestable, même pour la statuaire antique, comme nous pourrions le démontrer par des exemples évidents, à plus forte raison trouve-t-il son application dans la peinture et la statuaire chrétienne. Les chefs-d'œuvre de celle-ci seront toujours aussi supérieurs aux chefs-d'œuvre de celle-là, que l'esprit surnaturel et divin est au-dessus de l'esprit naturel et humain. Une Vénus sortant toute nue des eaux de la mer ne sera jamais, quelque idéal qu'on lui suppose, aussi noblement, aussi véritablement belle que la Vierge du portail de Reims ou du chandelier en bronze de la cathédrale de Milan. Encore prenons-nous, et à dessein, l'un des deux termes de notre comparaison parmi les types les plus renommés de l'art antique. Pour ce qui est de ceux de l'art païen moderne appliqué à la peinture et à la statuaire de nos églises, il ne saurait en être question, tant ils sont, pour la plupart, vulgaires et au-dessous des principes les plus élémentaires de l'iconographie chrétienne.

Ils se sont donc bien grossièrement trompés, et ils ont bien mérité les reproches sévères que l'éloquent Savonarole adressait aux artistes matérialistes de son temps, ceux qui dans le nôtre n'ont vu, n'ont compris le beau que dans les étroites limites du naturalisme, et pour qui une statue gracieuse, agaçante, aux formes élégantes et arrondies, comme par exemple celle de la *Poésie légère* de Pradier, est le dernier terme de l'art. On dirait, à les entendre ou à les voir à l'œuvre, que l'expression des idées et des sentiments si profonds et si variés de l'homme n'est qu'accessoire à celle des muscles et des linéaments de son corps. Tout doit être, selon eux, subordonné à la représentation fidèle mais idéalisée de la nature, qui est la loi suprême dans les arts d'imitation. Mais est-il possible d'oublier à ce point que le corps étant essentiellement inférieur à l'âme, cette partie la plus excellente de notre être, l'expression spirituelle domine nécessairement l'expression corporelle dans les arts du dessin ? Or, cette expression ayant son siége principal dans la figure humaine, celle-ci peut très-bien se passer de la nudité plus ou moins accusée du reste du corps, pour offrir la manifestation la plus complète de la beauté. Elle n'a point à redouter les accessoires du vêtement, d'autant moins que le costume, lorsqu'il est traité avec convenance et avec goût, rehausse l'effet général des personnages plutôt qu'il ne le diminue. Cette réflexion est d'une vérité encore plus frappante, si on l'applique aux sujets mystiques de l'art chrétien. En effet, cet art, doublement chaste, et par la morale générale et par la morale évangélique, ne saurait pactiser avec la licence et l'impureté. Du moment où il renierait sa condition d'être, il ne serait plus dans le beau ni dans le bien, car, aux yeux du catholicisme surtout, le beau et le bien sont inséparables dans l'art, comme dans tout le reste. C'est ce que nous démontre d'ailleurs surabondamment l'histoire de la peinture, de la sculpture et l'architecture chrétienne, dont la décadence successive, depuis la Renaissance, est un fait qu'on ne saurait contester.

Nous donnerions bien d'autres développements à l'importante question qui nous oc-

(149) Sermon, prêché à Florence le vendredi après le troisième dimanche de carême, *sur l'entretien de Jésus avec la Samaritaine.* Nous puisons cette citation dans l'excellent ouvrage de la *Poésie chrétienne;* publié en 1836 par M. A. F. Rio. Il n'a paru jusqu'à ce jour que le volume intitulé : *Forme de la Peinture.*

cupe, si nous ne devions y revenir dans les divers articles de ce Dictionnaire, auxquels ils se rapportent. Nous compléterons celui-ci par quelques réflexions empruntées à une excellente dissertation sur la beauté, de M. le comte de Mellet (149*).

« Dieu est la beauté même, la beauté dans son essence, à quelque degré que ce puisse être, et toute beauté hors de la sienne n'est qu'une émanation de cette beauté suprême. Les êtres sortis de la main de Dieu n'ont pas reçu de lui la beauté dans une proportion pareille. Marie, mère de Dieu, Marie, la plus pure et la plus noble des créatures, en est aussi la plus belle : en elle se résume la beauté créée dans son modèle le plus accompli. Après la beauté de Marie vient la beauté des anges, répartie probablement dans chacun de ces esprits célestes à un degré différent et répondant au rang que chacun d'eux occupe dans la hiérarchie sacrée. Enfin vient l'homme, auquel Dieu ne dédaigne point d'accorder souvent encore une grande beauté, et dont le type le plus brillant fut probablement ce premier couple d'où sortirent tous les autres, et qui fut placé dans le paradis terrestre avant la chute originelle. Malgré les conséquences fatales qui suivirent la chute, dans l'ordre physique et dans l'ordre moral, l'homme, cette créature dégénérée, est toujours l'enfant de Dieu, et il conserve encore d'admirables reflets de la munificence primitive de son créateur et de son père. Au reste, en parcourant toute l'échelle des êtres dont se compose le monde, on trouvera toujours d'harmonieux rayons échappés du foyer de la splendeur divine.

« Pour revenir à l'homme, le seul dont nous nous occupons ici, nous remarquons qu'entre les deux sexes qui se partagent son espèce, la femme a été douée de la beauté bien plus largement que le sexe masculin. Or, la beauté est un don auquel est attaché de la part de tous un attrait irrésistible vers ceux qui l'ont reçu, attrait qui n'est que la bien faible image de l'entraînement impétueux avec lequel l'homme émancipé de la chair se trouvera un jour précipité vers cette beauté infinie, dont la nôtre ne peut donner une idée. Cet attrait, qui nous fascine ici bas, et qui est la source d'une si noble jouissance, prouve bien que la beauté est un don, que c'est une grâce, une faveur, et qu'il en est de ce don comme de tous ceux que Dieu nous accorde, c'est-à-dire qu'il devient utile ou dangereux pour nous, suivant l'usage que nous en faisons. La beauté physique devrait toujours être le complément de la beauté morale : le contraire arrive trop souvent. Que de personnes, douées d'une beauté peu commune, n'ont qu'une âme de misère ! Et bien loin que ce désaccord entre les deux ordres de perfection soit indifférent pour la beauté du corps, il est certain, comme on l'a toujours remarqué, que de deux personnes également belles, celle-là le paraîtra le plus chez laquelle la pureté de l'âme sera d'accord avec la distinction de la forme. Bien plus, il arrivera souvent que la noblesse de l'âme viendra tempérer la laideur physique. On a dit avec raison que la beauté morale élevée à sa plus noble expression, comme dans les saints, jetait, sur des traits naturellement laids et presque repoussants, un voile de beauté surnaturelle qui les transformait et les illuminait. C'est ce reflet que, dans l'art chrétien, les artistes doivent toujours s'efforcer de rendre ; ils ne doivent jamais perdre de vue que, dans la représentation plus ou moins authentique des traits des saints personnages ils doivent toujours le retracer sur leur visage auguste et l'envelopper d'une auréole surhumaine. Dans un tableau religieux, l'artiste doit donner à ses pieux héros plutôt le cachet de la beauté physique que le contraire, quand les physionomies réelles n'ont point été conservées par la tradition : d'abord parce que beaucoup de saints et de saintes étaient beaux ; ensuite parce que, dans les portraits de sainteté de pure imagination il vaut toujours mieux supposer les qualités extérieures d'accord avec celles de l'intérieur, que de créer à plaisir des types disgracieux et difformes. Cette beauté dans les saints ne doit pas être une beauté grossière et matérielle, mais une beauté pure, chaste et calme, telle qu'elle convient à des êtres dont la vie s'est passée dans la contemplation des perfections divines et dans l'exercice des plus sublimes vertus.

« Depuis trop longtemps les peintres et les statuaires qui exploitent les sujets religieux se sont jetés dans une voie toute contraire, et l'on ne manquerait pas de reproches à adresser au plus grand nombre d'entre eux pour la manière déplorable dont ils conduisent leurs compositions; souvent tout y est faux, depuis l'intelligence historique jusqu'aux convenances de détail, et le genre de beauté qu'ils donnent à leurs personnages, quand ils la leur ont donnée, n'est point celui qui fait aimer et prier, mais bien plutôt celui qui rappelle à l'esprit des héros de carrefour et des femmes du plus bas étage. Nous voyons chaque jour le gouvernement encourager, à grand renfort de médailles et de suffrages, ces essais prétendus religieux qui viennent figurer dans nos expositions, en y faisant gémir le goût et la piété.

« Tous les ans nous voyons les faveurs officielles aller chercher des artistes qui, fatigués de n'avoir produit que des Phrynés et des Laïs dans le déshabillé mythologique le plus complet, veulent s'essayer sur des vierges chrétiennes, mais sans se persuader auparavant qu'il faudra purifier leur imagination et faire jeûner longtemps leur palette et leur ciseau des sujets sensuels et voluptueusement débraillés. Nos églises reçoivent trop fréquemment de l'Etat de ces œuvres suspectes, et si quelques honorables exceptions se rencontrent dans les compositions

(149*) *Annales archéologiques*, tom. XIII, 1854.

d'artistes nourris des traditions de MM. Rio et de Montalembert, dans le plus grand nombre de cas, les membres du clergé feraient un acte de justice et de convenance en refusant la porte du temple aux tableaux et aux statues d'une origine officielle. Il faudrait pourtant en venir-là pour hâter le retour aux véritables bases de tout art chrétien : et si les hommes qui travaillent dans le genre religieux voyaient leurs œuvres repoussées et restées sans destination, faute d'être conçues dans des conditions convenables, ils se mettraient bientôt à faire des études sérieuses, et beaucoup de temps ne se passerait pas sans que les choses ne fussent presque complétement réformées. Espérons que nous n'élèverons pas toujours notre voix dans le désert, et qu'après avoir longtemps protesté contre le débordement d'un torrent qui n'a fait que trop de ravages, nous n'aurons plus bientôt que des éloges à donner à des œuvres traitées avec science, avec admiration et avec amour. »

BEAUVAIS (Cathédrale de). Son analogie très-grande avec celle d'Amiens. *Voy.* Amiens.

BEETHOVEN. Célèbre compositeur allemand. *Voy.* Expression.

BENEDETTO (Marcello). Noble Vénitien, compositeur célèbre, né en 1686. *Voy.* Musique.

BENEVOLI. Né vers 1600, compositeur de musique d'église, directeur de la chapelle pontificale. *Voy.* Musique.

BERNARDIN de Sienne (Saint). *Voy.* Peinture mystique.

BERYLLE. Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

BINCHOIS. Compositeur de musique du XIVe siècle. *Voy.* Musique.

BIZZAMANO. Oncle et neveu, peintres primitifs. *Voy.* Peinture.

BLANC. Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

BOÈCE. Philosophe, auteur d'un traité de musique fort estimé. *Voy.* Chant liturgique.

BOLOGNE (Jacques de). Compositeur de musique du XIVe siècle. *Voy.* Musique.

BRUNELLESCHI. Architecte florentin *Voy.* Dôme.

BUFFAMALCO. Peintre siennois. *Voy.* Peinture.

BYSSUS. Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

BYZANTIN (Style). *Voy.* Coupole.

C

CALVIN. *Voy.* Réforme protestante.

CAMPANA. Peintre, élève de Giotto. *Voy.* Peinture.

CAMPO SANTO, de Pise. *Voy.* Peinture.

CARACTÈRE. Dans son acception générale, le mot *caractère* est pris pour le signe distinctif d'un objet quelconque. Dans un sens plus restreint et appliqué aux beaux-arts, il exprime leur nature, leur but respectif, en même temps qu'il indique la physionomie spéciale des œuvres de chacun d'eux en particulier. Ainsi, par exemple, en architecture, un hippodrome destiné aux courses de chevaux aura un autre caractère qu'un amphithéâtre destiné aux combats de gladiateurs; un temple présentera un aspect bien différent de celui d'un palais, etc. Il est facile de voir qu'un édifice tire son caractère de l'ensemble des dispositions que réclame la destination spéciale à laquelle il est affecté. Plus ces dispositions auront été fidèlement observées par l'architecte, plus l'édifice par lui élevé aura du caractère. Cet édifice, ainsi nettement accusé, sera facilement reconnu de tous; et si c'est, je suppose, un temple, il ne viendra à l'esprit de personne de le confondre avec un théâtre ou avec la maison d'un simple particulier. Ceci est une affaire de bon sens, autant que d'archéologie; et cependant, que d'infractions à ce principe fondamental n'aurions-nous pas à signaler ici, même de la part des artistes les plus renommés? Leur engouement pour les cinq ordres de l'architecture grecque a été si aveugle, si peu mesuré, qu'ils n'ont pas craint de les appliquer indistinctement aux constructions de genres les plus divers, les plus opposés. Bourses, théâtres, palais, hôtels de ville, tribunaux, abattoirs, pénitenciers, tout à été traité uniformément, selon les prescriptions de Vitruve ou de Vignole; tout a un air de famille à déconcerter les plus fins connaisseurs. Sur tous les points civilisés du globe, et particulièrement dans les villes des Etats-Unis, l'œil du voyageur se fatigue à ne voir partout que l'éternelle reproduction du dorique ou du corinthien, dans des milliers d'édifices dont l'aspect uniforme n'offre que l'image d'une désespérante monotonie. Mais cette absence complète de caractère est bien plus saillante encore dans les églises que nos architectes classiques ont bâties en si grand nombre, depuis l'invasion de la Renaissance, sur le modèle du temple païen. Ici, il y a même plus qu'absence de caractère religieux dans les édifices consacrés au culte *religieux;* il y a un énorme contre-sens, un contraste des plus choquants, pour ne point dire des plus inconvenants, entre la destination sacrée de ces édifices, entre les conditions liturgiques du culte catholique auquel ils sont consacrés et celles du temple païen qui a servi de modèle a leur architecture. C'est là une aberration que la postérité impartiale, dégagée des préjugés classiques qui nous aveuglent depuis si longtemps, ne pourra concevoir. Non, jamais elle ne pourra s'expliquer comment, en présence de ces milliers d'églises romanes ou ogivales qui leur offraient des modèles tout faits et si complets du temple catholique, nos archi-

tectes de renom se sont obstinés, pendant plus de deux siècles, à fermer les yeux, eux catholiques, sur les chefs-d'œuvre de leurs ancêtres *catholiques*, pour reproduire sans relâche le temple païen, dans un pays qui devait au catholicisme treize cents ans de la plus étonnante, de la plus merveilleuse civilisation. N'était-ce point là violer à la fois les règles des convenances, de l'harmonie, de l'unité, en un mot toutes les conditions du beau? La même observation s'applique à la plupart des œuvres de peinture et de sculpture dont l'art moderne a prétendu embellir nos églises. Vous pourrez y remarquer le caractère de la grâce, de la force, de la légèreté, de l'élégance même, et, trop souvent, celui du sensualisme le moins déguisé et le plus vulgaire; mais vous chercherez vainement, dans ces personnages soi-disant religieux, le caractère *religieux* que l'inspiration chrétienne seule peut communiquer aux œuvres de l'art. Rien de noble, rien de surnaturel, rien de divin dans ces figures imitées de je ne sais quels modèles de femmes parées pour le bal ou de héros du cirque et du pugilat. Ce naturalisme prosaïque, trivial quand il n'est pas ignoble, a tellement envahi nos églises que c'est à peine si l'on y rencontre quelques tableaux ou quelques statues offrant un caractère religieux nettement accusé. Sans doute, il s'opère depuis quelque temps contre ce désordre une heureuse réaction, provoquée par l'école du célèbre peintre Overbeck et par d'autres causes que nous exposerons en leur lieu. Mais, dans tous les cas, notre siècle de prétendu progrès indéfini devrait se montrer plus modeste, à la vue de telles aberrations qui, hélas! ne sont ni les seules ni même les plus dangereuses, en ce temps de matérialisme et de scepticisme universel.

De ce qu'un édifice consacré au culte chrétien doit présenter un caractère chrétien, il ne s'ensuit pas que nos églises doivent être construites d'après un type absolument uniforme, en sorte que l'une ne soit que le calque de toutes les autres. Une telle disposition violerait une des conditions principales du beau, qui exige la variété dans l'unité. Or, cette variété, nous la trouvons dans les trois grandes divisions de l'architecture catholique et dans leurs subdivisions respectives, je veux dire dans le type latin ou basilical, dans le style roman et dans le style ogival. Chacun de ces trois principaux genres d'architecture chrétienne nous offre, sans doute, dans les édifices qui lui appartiennent, un caractère éminemment religieux; mais chacun l'offre à sa manière et avec des variantes qui lui sont propres. Ainsi, par exemple, la belle église romane de Saint-Sernin de Toulouse, présente un caractère aussi religieux que la superbe basilique latine de Saint-Paul hors les Murs; et cependant, que de différences n'aurait-on pas à signaler entre la disposition des lignes et les motifs de décoration de l'un et de l'autre de ces deux monuments? Dans le premier, c'est le plein cintre qui domine; dans le second, c'est la surface unie. Dans l'un, nous voyons des voûtes hardies, supportées par de larges et robustes piliers; dans l'autre, c'est un lambris qui repose sur de minces et élégantes colonnes de granit. Même différence pour le genre des ornements respectifs de ces deux basiliques. D'où vient donc que, malgré toutes ces différences, elles ont chacune un cachet hiératique bien prononcé, et tellement prononcé qu'il serait impossible à l'homme le moins intelligent, qui les verrait pour la première fois, de les prendre pour n'importe quel édifice profane? C'est que l'une et l'autre ont été conçues et édifiées sous l'inspiration d'une même pensée hiératique, quant à l'ensemble général et quant aux principales dispositions. J'y remarque, en effet, la même forme oblongue, qui est celle du vaisseau; la même grande nef longitudinale avec ses collatéraux, terminée par une abside ou chevet, et les deux croisillons plus ou moins accusés du transept qui complète la figure symbolique de la croix. Cette même configuration principale du temple chrétien, je l'aperçois, bien que moins prononcée, dans la cathédrale gothique comme dans l'église de style roman, mais avec d'autres variantes dans les détails du plan et dans les motifs de l'ornementation. Bien plus, je remarque, en y regardant de près, des différences analogues entre les édifices appartenant à la même famille, à la même classification, et, qui plus est, à la même période.

Le roman de l'Italie septentrionale, tel que celui des cathédrales de Côme, de Parme, de Plaisance, de Sainte-Marie del Orto de Venise et de la collégiale de Monza, n'est point certainement en tout semblable à celui du midi de la France, tel qu'on peut l'étudier dans les diocèses d'Aix, d'Avignon, de Valence, de Nimes et de Montpellier. Celui-ci ne ressemble pas exactement non plus à celui de l'ouest et du nord, qui ressemble encore moins aux types romans de Spire, de Mayence, de Worms et de Cologne, sur les bords du Rhin. Nous pourrions signaler aussi des différences entre les chefs-d'œuvre du style ogival, même dans leur période correspondante, si nous n'avions à nous occuper ailleurs plus au long de cette question. C'est ainsi que, dans l'architecture chrétienne et dans les arts qui en dépendent, l'unité, dans son caractère général, s'allie très-bien à la variété des caractères particuliers que leur impriment diverses causes, de temps, de lieu, d'école ou de tradition.

Cette remarque n'est pas étrangère à la musique, dont l'expression plus vague, plus spirituelle et conséquemment plus insaisissable que celle des autres arts, emprunte néanmoins à l'inspiration chrétienne un caractère permanent de calme, de douceur et en même temps de gravité qui est propre au chant liturgique; et ce caractère, la véritable musique d'église, qui est le chant plane ou grégorien, l'a toujours conservé,

malgré les assauts qu'elle a eu à subir, d'abord à l'occasion du déchant, ensuite à l'occasion des extravagances du chant figuré, enfin par suite du mauvais goût du XVIII[e] siècle, qui a fait toutes sortes de tentatives pour l'asservir aux libres et capricieuses allures de la musique dramatique, passionnée, des temps modernes. Mais ce n'est point ici le lieu d'exposer les principaux caractères d'expression du chant grégorien, ni de parler de l'application qu'on pourrait faire de l'art musical moderne à l'office liturgique. Nous nous contenterons donc de rappeler avec quel soin, avec quelle vigilance l'Eglise a, de tout temps, maintenu la tonalité grégorienne dans son intégrité. On peut dire qu'elle y a apporté une attention toute particulière, et que sa vigilance à cet endroit a été d'autant plus grande que la musique est, de sa nature, encore plus exposée que les autres arts aux influences capricieuses de la mode et des engoûments passagers qu'amène la nouveauté. Aussi, pendant les modifications si nombreuses qu'a éprouvées l'art de bâtir, de même que la peinture et la sculpture qui le complètent, on a vu le chant ecclésiastique se maintenir inviolablement dans sa tonalité, qui est encore aujourd'hui la même qu'elle était il y a plus de mille ans, et qui probablement ne changera jamais. Ce n'est pas à dire que le caractère en soit moins varié que celui des autres arts. Sans doute, ce caractère du chant liturgique a dû, comme celui de l'architecture, de la peinture et de la statuaire chrétiennes, rester, dans son expression générale, toujours le même, l'inspiration catholique d'où il dérive n'ayant point changé; mais, tout en demeurant fidèle à son principe, il a montré une étonnante variété de formes dans les compositions qui nous sont restées.

Ce qui frappe, en effet, dans les manuscrits de chant du moyen âge, c'est la surabondance mélodique des messes propres ou communes, des préfaces, des proses, des hymnes et séquences. Il n'en pouvait être autrement dans ces temps de foi ardente et de mysticisme exalté. Le génie chrétien, qui enfantait tant de merveilles architecturales, dont plusieurs sont encore debout, devait montrer la même fécondité dans la création de ces mélodies qui sont l'âme de nos temples sacrés. Mais ce qu'il y a de plus surprenant encore, c'est que, parmi tant de versions d'églises cathédrales, collégiales, abbatiales et autres, sans rapports entre elles, versions qui ont été sous la main de milliers de copistes, le chant grégorien se soit perpétué intact jusqu'à nous, au moins quant à la substance, et que même des offices importants, comme celui de l'adoration de la croix, du vendredi saint, aient conservé, à travers les siècles, leur primitive mélodie; d'où il résulte que le caractère propre du chant ecclésiastique ou grégorien n'a jamais changé, malgré le nombre et l'étonnante fécondité des compositeurs qui s'y sont exercés. C'est que ce chant, éminemment traditionnel, est gouverné par les règles de sa modalité, une quant à son essence et très-variée quant à ses divers genres d'expression. Or, ces règles, fixes, invariables, ont été constamment sauvegardées par l'Eglise, à l'autorité immédiate de laquelle sont soumises toutes les choses qui tiennent à la liturgie. Mais l'invariabilité des principes du système grégorien ne s'oppose nullement à la liberté de l'inspiration individuelle; témoins ces milliers de morceaux de chant dont les siècles l'ont enrichi. C'est ainsi que, dans le chant aussi bien que dans l'architecture catholique, on voit l'admirable réalisation de ce grand et fécond principe de toute beauté : « la variété dans l'unité. »

Nous croyons avoir suffisamment établi les deux points qui font l'objet principal de cet article, à savoir : 1° que chaque œuvre d'art, en fait de statuaire, de peinture, d'architecture et de musique chrétienne, doit avoir, avant tout, un caractère chrétien, et, de plus, une physionomie particulière qui en indique clairement la destination, surtout quand il s'agit de style architectural; 2° que cette nécessité d'un caractère religieux, que réclame toute œuvre d'art chrétien, n'implique nullement celle de l'uniformité, mais qu'au contraire elle admet la plus grande variété dans les types même les plus prononcés.

A l'appui de cette thèse, et comme complément des réflexions auxquelles elle a donné lieu, je citerai le témoignage de M. de Montalembert, qui a été l'un des premiers à combattre en faveur de l'art catholique si universellement dédaigné et de contribuer puissamment à sa tardive mais éclatante réhabilitation.

Voici comment il s'exprime :

« L'antiquité païenne, que nous admirons volontiers, *chez elle* et dans certaines limites, mais dont nous repoussons avec horreur l'influence sur nos mœurs et notre société chrétienne, l'antiquité était au moins conséquente dans les symboles qu'elle nous a laissés de ses dieux et de ses croyances. Ces symboles sont tout à fait d'accord avec les récits de ses prêtres et de ses poëtes. Jamais elle n'a imaginé de faire de son Jupiter une victime, de son Bacchus un Dieu mélancolique, de sa Vénus une vierge pudique et pieuse. Il était réservé aux chrétiens, aux catholiques, de trouver le secret de la profanation dans l'inconséquence, d'emprunter aux doctrines pulvérisées et flétries à jamais par le christianisme les types de leurs constructions et de leurs images religieuses, d'édifier l'église du Crucifié sur le plan du temple de Thésée ou du Panthéon, de métamorphoser Dieu le Père en Jupiter, la sainte Vierge en Junon ou en Vénus habillée, les martyrs en gladiateurs, les saintes en nymphes et les anges en amours !

« Est-ce à dire qu'il faille asservir toutes les œuvres d'art à un joug uniforme, qu'il faille passer le niveau incroyable d'un type unique comme celui de Byzance, sur tous les fruits de l'imagination et de l'inspiration

consacrée par la foi? Il n'en est rien; l'art vraiment religieux ne repousse que le contre-sens, mais il le repousse énergiquement, il a horreur de l'envahissement du païen dans le chrétien, de la matière et de la chair dans le royaume de la pureté et de l'esprit. Il veut la liberté, mais la liberté avec l'ordre: il veut la variété, mais *la variété dans l'unité*, loi éternelle de toute grandeur et de toute beauté. Mais au lieu de longues explications théoriques citons des noms et des faits; c'est le plus sûr moyen de montrer combien le génie catholique sait être fécond et varié, sans jamais manquer aux conditions de pureté et de sainteté, qui le constituent. Dira-t-on qu'il y a uniformité entre une cathédrale romane et une cathédrale ogivale, entre Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Ouen de Rouen, entre la cathédrale de Mayence et celle de Milan, et, pour ne pas sortir de Paris, entre Saint-Germain des Prés et l'intérieur de Saint-Eustache (150)? Non certes, et cependant tous ces édifices répondent également à l'idée naturelle et légitime d'une église chrétienne; tandis qu'il y a répulsion complète et profonde entre cette idée et des anachronismes comme la Madeleine et Notre-Dame de Lorette. Est-ce que les bas-reliefs d'André de Pise au baptistère de Florence, ceux des tombeaux de saint Augustin à Pavie et de saint Pierre martyr à Milan, le Jugement dernier au grand portail de Notre-Dame de Paris, ou les saintes exquises de la Frauenkirche à Nuremberg, sont taillés sur le même modèle? Non, certes, ces pierres toutes vivantes par la foi et le génie qui les anime, ne se ressemblent ni par la disposition des sujets ni par l'expression ni par l'agencement, mais uniquement par ce sentiment de pudeur, de grâce et de dignité que le dogme de la réhabilitation de l'homme donne à toutes ses idées; tandis que la *fameuse* vierge de Bridan, à Chartres, et le *fameux* tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg ne sauraient commémorer que l'emphase et la prétention d'un siècle corrompu. Qu'y a-t-il de commun entre la madone vraiment divine de Van-Eyck à Gand, et celles de Francia et du Pérugin; entre les délicieuses miniatures de Hemling sur le reliquaire de sainte Ursule à Bruges et celles de Fra-Angelico sur les reliquaires de Santa-Maria-Novella à Florence; entre les graves et grandioses fresques de la primitive école florentine et celles si pures et si majestueuses de Luini ou de Raphaël avant sa chute? Ce n'est, certes, ni le coloris, ni le dessin, ni les types choisis, rien en un mot, si ce n'est une égale fidélité à l'idée chrétienne, et ce merveilleux effet également produit sur l'âme par tous ces différents chefs-d'œuvre. Entraînée par eux vers le ciel, elle est plongée dans cette sorte d'extase mystérieuse qu'aucune parole ne saurait rendre, et qui ne laisse à l'admiration d'autre ressource que de dire comme le Dante, au souvenir des délices du paradis:

> Perch'io l'ingegno e l'arte e l'uso chiami.
> Si nol direi, che mai, immaginasse;
> Ma creder puossi et di veder si brami.

« Que l'on ne croie pas non plus que cette fidélité à la pensée chrétienne doive dépendre exclusivement d'une époque spéciale, d'une organisation unique de la société, et que la nôtre en soit déshéritée. A côté de ces exemples qui datent des écoles primitives, on peut citer à juste titre l'admirable école contemporaine d'Allemagne, je veux dire celle d'Overbeck et de ses nombreux disciples, si peu connue en France, où l'on se croit cependant le droit de porter sur elle les jugements les plus bizarres, parce qu'on a vu deux ou trois tableaux de l'école de Dusseldorf qui ne lui ressemble en rien. Eh bien! tous ceux qui ont vu et compris des tableaux ou des dessins d'Overbeck ne pourront s'empêcher de reconnaître qu'il n'y a là aucunement copie des anciens maîtres, mais bien une originalité puissante et libre, qui a su mettre au service de l'idée catholique tous les perfectionnements modernes du dessin et de la perspective ignorés des anciens. L'âme la mieux disposée à la poésie mystique n'en est pas moins complétement satisfaite, comme devant le chef-d'œuvre le plus suave des anciens jours, et l'intelligence la plus revêche est forcée de convenir qu'il y a même de notre temps la possibilité de renouer le fil des traditions saintes, et de fonder une école vraiment religieuse, sans remonter le cours des âges et sans cesser d'être de ce siècle (150*). »

(*Voyez les mots* Expression, Architecture, Musique, Peinture, Sculpture, Statuaire, Chant grégorien, Modes ecclésiastiques, etc.)

CARMEN. Compositeur français du XIV° siècle. *Voy.* Musique.

CASSIODORE. Historien latin, auteur des *Institutiones musicæ. Voy.* Tonalité.

CATACOMBES (de Rome).

C'est dans ces immenses souterrains, qui servirent à la fois d'asiles, de temples et de tombeaux aux premiers fidèles, qu'il faut aller chercher les motifs les plus anciens de ces types hiératiques qui devaient jouer un si grand rôle dans l'iconographie chrétienne; je veux parler des peintures nombreuses recueillies dans les catacombes et transportées ensuite par l'ordre de Benoît XIV avec tous les autres débris qu'on a pu retrouver, dans une des grandes galeries du Vatican. On y voit les quatre animaux symboliques qui se désaltèrent à une fontaine d'eau vive, naïve

(150) Cette uniformité n'existe même pas, au moins dans un sens absolu, entre les églises de même style et de même époque, comme nous en avons fait la remarque plus haut. Ainsi les cathédrales de Reims et d'Amiens, bien que construites durant la belle période ogivale du XIII° siècle, dont elles sont la plus noble, la plus fidèle manifestation, offrent néanmoins de nombreuses variantes dans les détails de leur architecture, en sorte qu'il est facile de les distinguer l'une de l'autre, quoiqu'elles présentent dans leur ensemble un seul et même style. (*Note de l'auteur.*)

(150*) *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, par M. le comte de Montalembert, pag. 175 et suiv.

figure de la régénération baptismale. On y voit les trois enfants dans la fournaise; Jonas, englouti par le monstre marin; Daniel, dans la fosse aux lions; le Christ, au milieu des apôtres, ayant sa mère debout à ses côtés. C'est surtout l'image favorite du Bon Pasteur, si familière aux pieux et naïfs artistes de ces temps reculés. Une chose digne de remarque, c'est qu'on ne voit point dans ces peintures un seul sujet triste et déchirant, tel que la crucifixion du Sauveur, ou les supplices des martyrs (151).

« Les traits de la vie du Sauveur, qui y sont reproduits, dit M. de Bussière, dans son ouvrage intitulé : *Les sept basiliques de Rome*, le montrent tous comme le bienfaiteur et le réparateur du genre humain; nulle part on n'y trouve ceux de sa douloureuse passion et de sa mort. De même, c'étaient les images des patriarches et des prophètes de l'ancienne loi, qui étaient livrées aux regards des chrétiens, pour leur servir de modèles et de consolation; et au milieu du feu des persécutions ils s'encourageaient à persévérer dans la foi, par le souvenir d'Isaac lié sur l'autel, de Daniel dans la fosse aux lions, des trois jeunes hébreux dans la fournaise. Le martyre leur était indiqué d'une manière indirecte, et on ne leur faisait point voir leurs frères en proie aux tortures auxquelles ils étaient eux-mêmes exposés. »

Quelques savants antiquaires ont prétendu, dans ces derniers temps, que les peintures des Catacombes ne remontaient pas au delà du IVe siècle. « Mais, dit M. l'abbé Bourassé, quand on examine les peintures elles-mêmes, et qu'on les compare entre elles, on ne tarde pas à se convaincre qu'elles ne sauraient toutes être attribuées au siècle de Constantin. Non-seulement le système général de la décoration, le caractère, les types, mais encore une foule de détails de nature variée, conduisent l'archéologue à établir deux époques différentes, auxquelles il rapporte les plus remarquables compositions. Dans les unes, sans doute les plus anciennes, on remarque des traits évidemment imités de l'art païen, sous les empereurs qui vécurent à la fin du IIe siècle. Ce sont les mêmes poses, les mêmes draperies, le même style, en un mot les mêmes principes qui président à l'exécution des œuvres païennes et des œuvres chrétiennes. En comparant les monuments profanes avec les monuments sacrés, on acquiert promptement la conviction qu'ils ont entre eux des rapports frappants. L'argument de l'analogie, si fort dans les matières archéologiques, peut être ici invoqué dans toute sa puissance. D'autres peintures, celles qui furent exécutées sous la direction des souverains pontifes, et alors que les persécutions avaient entièrement cessé, offrent moins de réminiscences idolâtriques. On y sent toute l'impuissance de l'art, malgré ses efforts pour s'affranchir et suivre des tendances propres; mais on y découvre beaucoup moins de formes copiées des tableaux inspirés par des croyances différentes.

« L'observateur remarque avec quelque surprise la ressemblance générale des peintures primitives des Catacombes avec les peintures idolâtriques. Quant à l'ensemble des dessins qui forment la décoration, c'est un système absolument identique; il n'y a que l'intention qui soit changée. Les anciens Romains ornaient leurs sépultures de fleurs, de guirlandes, de couronnes, d'animaux symboliques ou fantastiques: au milieu des feuillages apparaissent des génies ou des figures emblématiques. Les chrétiens adoptèrent le même parti. Comment auraient-ils pu exprimer leurs idées en peinture, sans recourir aux types créés par le paganisme, pour rendre des idées analogues? Un fait qui, au premier abord, paraît étrange, trouve son explication dans la nécessité et dans l'ordre naturel des choses humaines. De même que les chrétiens ne purent, dès l'origine, rendre leurs pensées qu'en prenant à la langue ses formes littéraires, de même ils furent obligés, pour manifester leurs idées artistiques, de suivre les modèles admis et de ne pas s'écarter des traditions consacrées. Dans le premier cas, ils modifièrent ou changèrent complétement la

(151) Ce ne fut qu'au VIIe siècle que l'on commença à traiter ces sortes de sujets, en vertu du canon du concile Quinisexte, tenu à Constantinople l'an 692. Voici le texte de ce décret : *Antiquas ergo figuras et umbras, ut veritatis signa et characteres Ecclesiæ traditos amplectentes, gratiam et veritatem præponimus, eam ut legis implementum suscipientes. Itaque... jubemus*, etc., can. 82.

« Les idolâtres, dit Eméric-David, dans son *Histoire de la Peinture*, tournaient en dérision la mort ignominieuse du Sauveur. (Saint Paul, *ad Corinth.*—Arnobe, *Adversus gentes*.—Lactance, *Divin. inst.*) Les Pères appréhendaient que l'image de Jésus crucifié ne devînt un sujet de scandale et d'éloignement pour les fidèles; ils usèrent, pendant longtemps, de grands ménagements. (S. Maxim. Taurinensis episc., *De paschate*. — Casali, *De veter. sacr. christ. rit.*—Aringhi, *Roma subterran.*—F. Gori, *De mitrato capit. J. Christi crucifixi*. (Cette image fut exposée très-rarement dans les temples de la Grèce avant la fin du VIIe siècle, et dans ceux de l'Italie, avant le commencement du VIIIe. (Casali, loc. cit., pag. 3.—Gori, loc. cit.) Jusqu'alors le mystère de la croix n'était exprimé que par de pieuses allégories.

« Quelques écrivains, et notamment Gretzer, ont voulu prouver que l'on peignait déjà des crucifix, dans le temps de Tertullien. Le passage de ce Père, sur lequel ils se fondent, ne le dit nullement. (Tertullien, *Apolog.*, c. 2.—Gretzer, *De cruce*, lib. II, chap. 2.) On ne commence à voir le Christ sur la croix qu'au VIe siècle. C'est en France qu'on le trouve. Grégoire de Tours dit que de son temps on en voyait un à la cathédrale de Narbonne. Le Sauveur était nu, l'évêque fit placer un rideau devant le tableau. (Greg. Tur., *De gloria martyrum*, c. 23.) Cet exemple me paraît être le plus ancien qu'on puisse citer. Le Beau a fait erreur, quand il a dit que Constantin avait fait placer un crucifix de bronze, à Constantinople, sur la porte du Chalcé. (*Histoire du Bas-Empire*, t. XIII, p. 369.) Les auteurs dont il fait mention parlent d'une statue représentant Jésus-Christ. (*Histoire de la Peinture au moyen âge*, par T. B. Eméric-David, 1 vol. in-12, Paris, 1842.)

signification des mots, pour exprimer des choses nouvelles, comme lorsqu'ils employèrent le mot *gratia* pour désigner la grâce chrétienne, cette grâce dont saint Paul nous révèle quelques-uns des profonds mystères; dans le second cas, ils modifièrent également le sens de cette langue imitative dont les figures sont les lettres, dont les formes humaines, végétales ou conventionnelles, forment les principaux éléments. Dans cet emploi, il n'y a rien que de permis et de légitime; les signes destinés à montrer extérieurement notre pensée sont en eux-mêmes absolument indifférents; leur valeur est relative et fictive. Mais ce qui peut nous aider à donner encore une plus satisfaisante explication de ce singulier emprunt, duquel résultent quelquefois des méprises, assez pardonnables, du reste, comme lorsqu'on attribue à Bacchus un temple dédié au culte chrétien, à cause de la présence de petits génies au milieu de branches de vigne chargées de pampres et de raisins; c'est que les premiers artistes avaient fait leur éducation classique en travaillant pour satisfaire aux besoins de la société païenne, au milieu de laquelle ils étaient nés et avaient été élevés. Malgré les exigences du culte nouveau, ces artistes, peu habiles, nous dirons volontiers ces pauvres artisans, ne pouvaient se dégager des influences qui avaient si longtemps exercé leur empire sur leur esprit et dirigé leur main. On conçoit facilement, en considérant les compositions des Catacombes, la lutte que les peintres ont à soutenir contre eux-mêmes, en mettant leurs connaissances au service de la religion. Tant qu'ils se contentent de reproduire des scènes prises de la Bible, ils trouvent moyen de faire l'application de leurs études dans le costume, la pose, l'expression même des modèles antiques : ce sont les héros du paganisme transformés en personnages de l'Ancien Testament. On comprend, en effet, que les sujets bibliques ouvraient une plus large carrière à l'imitation positive; aussi sont-ils plus communément représentés. Quant aux faits racontés dans l'Evangile, ils sont moins correctement figurés, et parce que les fidèles étaient moins sévères envers les artistes, et parce que ceux-ci étaient reduits à puiser en eux-mêmes tous les motifs de leur composition, et à inventer des types nouveaux (151*). »

Nous aurions d'autres développements à ajouter à ceux que nous venons d'emprunter à M. l'abbé Bourassé, touchant les Catacombes. Il a traité lui-même ce vaste et intéressant sujet, avec un soin, une exactitude et une ampleur qui ne laissent rien à désirer. Mais, outre que son but n'est pas le même que le nôtre, nous traitons en plusieurs articles de ce Dictionnaire, tels que ceux : ALLÉGORIES, JÉSUS-CHRIST, TYPES, VIERGE MARIE, etc., des questions d'esthétique qui se rattachent aux Catacombes, et qu'il serait par conséquent inutile de reproduire dans cet article. Nous le terminerons par quelques réflexions au sujet de la part d'influence qui revient à l'art antique dans la formation de l'art chrétien. Les uns ont tellement exagéré cette part, qu'à les entendre elle a été la lumière qui a éclairé les artistes catholiques et les a inspirés dans leurs œuvres les plus remarquables, notamment en ce qui concerne la sculpture et l'architecture. Les autres l'ont tellement réduite, qu'ils l'ont anéantie, et qu'ils sont allés jusqu'à affirmer que la religion a fait sortir tout, même à son aurore, de ses propres entrailles. Il suffit d'exposer ces deux appréciations extrêmes, si opposées, pour en faire voir l'exagération, et par conséquent l'inexactitude : l'une fait table rase de l'inspiration chrétienne; l'autre, supposant réellement accompli tout ce qu'elle aurait pu faire, de sa propre vertu, ne tient point compte des faits historiques les mieux démontrés. Tâchons de saisir le point vrai au milieu de ces deux extrêmes.

Que le christianisme ait pu trouver dans ses propres inspirations les divers éléments de son art, c'est là une vérité incontestable; je dirai plus, c'est là la base fondamentale de l'esthétique chrétienne. Aussi, me suis-je appliqué dans cet ouvrage, à l'établir sur des arguments péremptoires. Mais, *pouvoir faire* et *faire en réalité*, sont deux choses très-distinctes, deux choses qui ne marchent pas toujours ensemble, à raison de maintes circonstances, de maints obstacles physiques ou moraux dont il faut bien savoir tenir compte, si l'on veut se faire une idée exacte de la marche de l'esprit humain.

Parce qu'il a plu à l'école classique d'attribuer au paganisme une influence évidemment exagérée sur la formation de l'art chrétien, ce n'est pas un motif pour que nous rejetions absolument toute influence de ce genre, lorsqu'elle nous est attestée par les documents les plus certains, les plus décisifs (152). Jamais chez aucun peuple un art quelconque n'a été improvisé. Sans doute l'homme a reçu, dans l'origine des choses, une civilisation toute formée des mains de son Créateur; mais ses descendants ont conservé plus ou moins fidèlement ce précieux dépôt. Des périodes de siècles se sont écoulées depuis ces temps primitifs jusqu'aux temps historiques. Pendant ceux-ci, que voyons-nous ordinairement? Les nations (même celles qui doivent jouer

(151*) *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*, par M. l'abbé J.-J. Bourassé, chanoine de l'église métropolitaine de Tours. 2 vol., Paris, apud Migne, 1851.

(152) *Voir*, pour ces documents (indépendamment de ceux que nous mentionnons en divers articles de notre dictionnaire) et pour tout ce qui concerne les Catacombes en général, Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*; Aringhi, *Roma subterranea novissima*; Boldetti, *Observations sur les cimetières des saints martyrs et des anciens chrétiens*; Bosio, *Roma sotteranea*.

M. l'abbé Bourassé a parfaitement résumé ces divers auteurs dans sa *Dissertation* si complète *sur les Catacombes de Rome*.

le plus glorieux rôle dans les arts) débutent dans la carrière sous une impulsion étrangère qui leur sert de point de départ, et n'arrivent à la perfection qu'après des essais et des tâtonnements divers. L'humanité est trop imparfaite, pour s'être jamais élevée instantanément à la plénitude du beau dans les arts (152*). Dira-t-on qu'il en était autrement des premiers Chrétiens, à cause de leur supériorité morale sur les autres peuples? Cette incontestable supériorité morale, je la comprends très-bien, si l'on veut parler du cachet inimitable de beauté mystique, surnaturelle, qu'elle imprima, dès le IIe siècle, aux œuvres de l'art catholique, alors à son berceau. Mais je ne saurais l'admettre comme ayant été, à cette époque, la cause instantanée d'un vaste et régulier ensemble d'esthétique chrétienne. A moins d'une révélation directe, les artistes primitifs dont nous nous occupons maintenant ne pouvaient, eu égard aux conditions tout exceptionnelles et si déplorables dans lesquelles ils étaient, deviner les procédés matériels et si compliqués des arts d'imitation, procédés qui ne s'acquièrent qu'à la longue. Et puis, le christianisme, enfoui dans les catacombes, n'avait-il pas besoin d'air et de liberté pour respirer à l'aise et se développer sans contrainte dans l'art, et dans tout ce qui se rattache au culte extérieur? Aussi, n'est-ce qu'après la conversion de Constantin, que nous le voyons marcher à grands pas vers la perfection et l'atteindre même dans l'érection des basiliques bâties par l'ordre de ce généreux monarque, agrandies ensuite et embellies par ses pieux successeurs. On peut donc, sans faire injure à la poétique chrétienne, reconnaître d'après les monuments primitifs qui existent encore à Rome, et d'après les grandes publications des Aringhi, des Boldetti, des Bosio, des Séroux d'Agincourt, etc., que les premiers artistes chrétiens empruntèrent à l'art antique plusieurs de ses types, pour les transformer ensuite, et en quelque sorte, les diviniser; ce qui ne les empêcha pas d'en créer eux-mêmes beaucoup d'autres, dont l'honneur leur revient exclusivement. « Les Chrétiens, dit Matter, dans son *Histoire de l'Eglise*, ne s'emparèrent des beaux-arts de la Grèce et de Rome, qu'à l'époque de leur décadence, à peu près comme ils s'emparèrent de la littérature de ces régions célèbres. Ce fut donc leur destinée de ne rencontrer plus que des débris d'arts et des débris de lettres, comme ils n'avaient trouvé que des débris de croyances. Ce fut aussi leur destinée de tout régénérer. »

(*Voy.* Allégorie, Architecture, Basiliques, Caractère, Expression, Jésus-Christ, Peinture, Types.)

CATHEDRALE. Magnifique et fidèle résumé de la vie humaine et de la religion tout entière, dans son histoire, dans son culte, dans sa morale et dans ses mystères. *Voy.* Cathédrales, d'Amiens, de Reims et de Strasbourg.

CATHEDRALES d'Albi, *voy.* Albi; — d'Amiens, *voy.* Amiens; — de Narbonne, *voy.* Narbonne; — de Reims, *voy.* Reims; — de Strasbourg, *voy.* Strasbourg; — de Valence en Dauphiné, *voy.* Valence.

CATHERINE DE SIENNE (Sainte). Un des plus beaux types de femme dont la religion et les arts qu'elle inspire puissent s'enorgueillir. *Voy.* Contraste.

CAVALLIUS. Peintre, élève de Giotto. *Voy.* Peinture.

CESARIS. Compositeur français du XIVe siècle. *Voy.* Musique.

CHALCEDOINE. Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

CHALONS-SUR-MARNE. Bibliothèque de la ville. *Voy.* Manuscrits.

CHANT LITURGIQUE. Les annales ecclésiastiques nous apprennent que le chant des psaumes et des cantiques fut, dès l'aurore du christianisme, introduit et consacré par l'exemple du Sauveur lui-même et de ses apôtres. Nous lisons en effet dans l'Evangile de saint Marc (XIV, 26) et dans celui de saint Matthieu (XXVI, 30) que Jésus et ses disciples, ayant chanté l'hymne d'actions de grâces après la Cène, se dirigèrent vers la montagne des Oliviers : *Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti.*

Saint Paul s'explique en ces termes dans son *Epître aux Ephésiens* (V, 18, 19, 20) : *Remplissez-vous du Saint-Esprit, et pour l'attirer dans vos cœurs quand vous vous assemblez, entretenez vous de psaumes et de cantiques spirituels, chantant et psalmodiant du fond de vos cœurs à la gloire du Seigneur.* dans sa *Ire aux Corinthiens* (XIV, 15) : *Je prierai en esprit, je prierai du fond du cœur; je chanterai en esprit, je chanterai du fond du cœur* (153). Dans son *Epître aux Colossiens* (III, 16) : *Enseignez et instruisez-vous les uns les autres par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels; chantez du fond du cœur et avec grâce à la gloire de Dieu* (153*). Remarquons ici que le mot *Psallite* si fré-

(152*) Nous voulons dire, « chez un peuple ou chez un autre, » car nous repoussons de toutes nos forces le système impie et insoutenable du perfectionnement indéfini de l'humanité réduite à ses propres forces, système inventé, de nos jours, par l'orgueil du rationalisme, qui voudrait se passer de Dieu, et que nous combattons dans plusieurs endroits de ce Dictionnaire. Il a toujours existé dans l'humanité un principe de civilisation qu'elle reçut de Dieu, à son berceau. Mais, par suite d'une foule de causes ou d'accidents ce principe s'est plus ou moins développé ou s'est plus ou moins altéré chez les divers peuples, et plus d'une fois chez le même peuple, selon les phases diverses de leur existence respective. Il y a loin de là au perfectionnement *indéfini* de l'espèce humaine. On peut appliquer cette réflexion à la révélation de Jésus-Christ, elle-même, car, bien qu'elle renferme tous les éléments de la perfection humanitaire, elle n'a porté plus ou moins ses fruits chez les divers peuples chrétiens, qu'autant qu'ils ont été plus ou moins fidèles à son enseignement et à ses préceptes.

(153) *Orabo spiritu, orabo mente : psallam spiritu, psallam et mente.*

(153*) *Docentes et commonentes vosmetipsos psal-*

quemment employé par saint Paul et les docteurs, signifie, dans sa primitive et véritable acception, le chant des psaumes avec accompagnement de psaltérion ou de tout autre instrument à cordes.

Il résulte évidemment des divers passages que nous venons de citer, que les chants d'église sont d'origine divine et apostolique. Mais quelle était la nature de ces chants? Leur mélodie devait être la même, quoique dégénérée probablement, que celle qu'on chantait dans le temple de Salomon, puisque les apôtres, qui n'étaient jamais sortis de la Judée, ne pouvaient en connaître d'autre. Quant au caractère particulier de cette mélodie hébraïque, il nous est resté parfaitement inconnu, malgré les savantes dissertations de Calmet, de Martini, de Kircher et de plusieurs autres érudits. Toujours est-il que les apôtres ont chanté les psaumes de David comme ils les avaient entendu chanter dès leur enfance. Mais, lorsqu'ils eurent franchi les limites de la Judée pour aller prêcher la bonne nouvelle aux Gentils, conservèrent-ils intactes les mélodies hébraïques, ou bien adoptèrent-ils, comme plus universelle et plus populaire, la mélopée grecque, en l'adaptant aux paroles sacrées de la nouvelle liturgie? Je crois qu'il faut établir à ce sujet une distinction importante entre les églises fondées dans la Palestine et celles fondées chez les Gentils et dans la Grèce en particulier. Dans les premières, le chant hébraïque a dû se maintenir longtemps. Dans les secondes, il a dû céder à l'influence de la mélopée grecque, qui aura fini par l'absorber.

Il serait très-intéressant de savoir positivement à quel système musical appartenait le chant des hymnes que saint Paul recommandait aux Ephésiens. Il serait plus intéressant encore de connaître le chant d'actions de grâces après la communion, qui avait été réglé de vive voix par le même apôtre avec les autres rites du saint sacrifice, comme l'indique ce passage de sa *Ire aux Corinthiens* (XI, 34) : « Quant aux autres points relatifs au sacrifice et à la communion eucharistique, je les réglerai de vive voix, à mon retour (154). » Mais, puisque nous n'avons plus les détails liturgiques qu'indiquent ces courtes et substantielles paroles de l'Apôtre, nous ne pouvons absolument rien préciser sur le chant des églises de Corinthe et d'Ephèse. Il est probable qu'il subissait déjà, dans ces deux villes, l'influence de la mélopée grecque dont nous parlerons en son lieu. Il importe en attendant de prouver, par quelques autorités incontestables, que pendant le laps de temps qui s'est écoulé depuis l'origine du christianisme jusqu'à la fin des persécutions, la pratique du chant religieux n'a jamais été perdue dans l'Eglise de Dieu.

Pline, dans sa fameuse lettre à Trajan, parle des cantiques que les Chrétiens, assemblés, avaient coutume de chanter au lever de l'aurore. Saint Justin, le philosophe, (l'an 150 de Jésus-Christ), s'énonçe en ces termes dans sa première Apologétique : « Nous n'honorons point Dieu par des libations ni par de sanglants sacrifices; mais par nos prières, nos louanges et nos actions de grâces. Nous chantons des hymnes en son honneur. » Tertullien n'est pas moins explicite. En l'an 269, le concile d'Antioche condamne Paul de Samosate pour avoir banni de son église le chant des psaumes et des hymnes de David.

La conversion de Constantin, en donnant un libre essor à la manifestation du culte extérieur, dut favoriser beaucoup les développements du chant ecclésiastique. Depuis longtemps le christianisme avait été fondé dans la Grèce et dans l'Asie Mineure, dont les villes possédaient un évêque. Bientôt le siége de l'empire romain fut transféré au milieu de ces provinces orientales dans l'antique Byzance, qui devint comme un foyer de l'art chrétien. Ces deux circonstances réunies ne pouvaient que contribuer à favoriser l'emploi de la mélopée grecque dans les chants de la liturgie ecclésiastique. Nous avons une preuve de cette influence et, en même temps de l'antique usage du chant à deux chœurs, dans le célèbre canon du concile de Laodicée, relatif à la musique d'église, qui fut adopté par la plupart des évêques de l'Orient et de l'Occident. Ce concile, tenu vers l'an 360, statuait qu'à l'avenir les chantres ecclésiastiques (car il y avait alors l'ordre des chantres) auraient seuls le droit de chanter dans les églises (155). Ce chant devait être exécuté à deux chœurs; c'est ce qu'on appelait *antiphonie*, dérivé de deux mots grecs qui signifient chanter devant, en présence les uns des autres, alternativement. A ce sujet, nous citerons un passage remarquable de saint Isidore, dans son livre *De officiis ecclesiasticis*. L'évêque de Séville s'exprime ainsi : « Les Grecs furent les premiers qui composèrent les antiennes pour être chantées à deux chœurs alternativement, comme deux séraphins. Chez les Latins, ce fut le bienheureux Ambroise qui, à l'imitation des Grecs, composa ces antiennes, et cet usage se répandit bientôt dans tout l'Occident (156). »

Déjà, au rapport de l'historien Socrate, saint Ignace, évêque d'Antioche, ayant entendu les anges célébrer alternativement les louanges de Dieu, avait institué ce genre de

mis, hymnis et canticis spiritualibus in gratia cantantes in cordibus vestris Deo.

(154) *Cætera autem, cum venero, disponam.*

(155) Ce qui prouve, contrairement à l'opinion opposée et généralement reçue, que les simples fidèles ne chantaient point dans les églises, si ce n'est pour répondre au célébrant, et dans un petit nombre d'autres cas exceptionnels.

(156) *Antiphonas Græci primum composuerunt, duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo seraphim; apud Latinos autem primus idem Ambrosius antiphonas constituit, Græcorum exemplar imitatus. Et hinc in cunctis occiduis regionibus earum usus incubuit.* — (*De officiis ecclesiast.*, lib. I, cap. 7.)

chant dans son église; c'est cette légende sans doute qui a porté saint Isidore à comparer le chant en deux chœurs au chant des séraphins, *quasi duo seraphim*. D'autres assurent, au contraire, que ce fut un prêtre de la même église d'Antioche, nommé Flavien, qui y introduisit, mais beaucoup plus tard, en 350, l'usage dont nous parlons; cet usage aurait été bientôt adopté par saint Basile le Grand, évêque de Césarée, en 366. Mais tout porte à croire que le chant à deux chœurs alternants, bien qu'il n'ait été adopté que depuis le concile de Laodicée, était connu dès les temps apostoliques, puisqu'on le trouve déjà établi chez les thérapeutes, qui étaient les Chrétiens les plus parfaits de ces temps reculés.

Les données très-rares et très-incomplètes qui sont venues jusqu'à nous touchant la nature et le mode d'exécution du chant ecclésiastique jusqu'à saint Ambroise, nous font présumer que, pendant un aussi long intervalle de temps, il n'y eut rien de bien arrêté sur cette partie importante de la liturgie. Nous pouvons raisonnablement penser que le chant était alors d'une grande simplicité, et en rapport avec les moyens bornés d'exécution qui existaient, dans ces temps d'épreuve et de persécution. Ainsi que nous l'avons déjà fait observer, dans les villes où les Juifs étaient en majorité, on devait tenir beaucoup à l'antique mélodie dont avait retenti en l'honneur de Jéhova le temple de Salomon. Dans la Grèce et l'Ionie, les descendants de Périclès, convertis à la foi chrétienne, essayaient dans leurs pieuses assemblées d'adapter le chant des psaumes du prophète royal à la lyre mélodique de Terpandre et de Timothée. Les autres nations avaient probablement adopté un genre mixte, composé des deux éléments, grec et hébreu, dont nous venons de parler.

Il était résulté de cette diversité de systèmes, ou plutôt de l'absence d'un système fixe et régulier, une grande confusion dans le chant ecclésiastique, lorsque saint Ambroise, archevêque de Milan (de 374 à 391), qui avait fait une étude spéciale de la musique, conçut le dessin de régulariser celle qui était alors en usage dans l'Eglise, en l'établissant sur les bases solides et rationnelles que nous allons voir. Il prit son point de départ de la mélopée grecque, soit en empruntant aux Orientaux des nomes ou airs populaires qui ne variaient jamais; soit (et ceci est le plus important), en réduisant en octacordes ou séries de huit tons, que nous appelons octaves, les *tétracordes* ou séries de quatre tons dont se composaient les tétracordes grecs (157). Dans cette vue, il établit les quatre premiers modes authentiques ou primordiaux, qui devaient former la base invariable du chant ecclésiastique, en leur conservant leur dénomination primitive, à savoir : le Dorien, le Phrygien, le Lydien et le Myxolidien. La constitution des modes grecs (excepté le Dorien) n'étant point encore parfaitement connue, il est probable que saint Ambroise se sera borné à reproduire les notes principales de chacun d'eux, sans s'attacher à une imitation exacte de leur succession diatonique. Peut-être cette succession avait-elle été déjà altérée peu à peu, ou modifiée avec intention par les Chrétiens, de telle sorte que l'archevêque de Milan n'aurait fait que reproduire, dans les quatre modes dont il est l'auteur, ces altérations ou modifications opérées avant lui. S'il est vrai, comme le prouvent les peintures originales recueillies dans les Catacombes de Rome que les premiers Chrétiens aient emprunté à la mythologie antique plusieurs des principaux motifs allégoriques de leurs compositions, motifs qui, modifiés plus tard, ennoblis, transformés par leurs successeurs, devaient former les éléments d'une peinture nouvelle et propre au christianisme, pourquoi la musique sacrée, après avoir eu un même point de départ, n'aurait-elle pas été appelée aux mêmes destinées? C'est, du reste, ce que démontre la suite de son histoire. Je vais même plus loin, en affirmant que l'on vit, dès l'aurore du christianisme, des apôtres, des évêques et de grands saints, trouver dans les seules inspirations de leur foi des chants dignes de la majesté du culte divin. A défaut de leurs compositions qui n'ont pu arriver jusqu'à nous, nous avons les témoignages formels de l'histoire qui nous a transmis leurs noms révérés (158). Du reste, quel qu'ait été le degré d'influence exercée par la psalmodie hébraïque, la mélopée grecque et l'inspiration privée sur le chant ecclésiastique, il faut bien reconnaître que le génie du christianisme a imprimé son souffle divin, son inspiration créatrice à la musique comme à la peinture, à la sculpture, à l'architecture et à la poésie, et il serait oiseux de revenir sur les preuves que nous en avons déjà données, ou d'anticiper sur celles que nous ajouterons encore à la démonstration de cette vérité (159).

(157) Ces modes étaient certaines successions de tons et de demi-tons, par octaves, basées sur les diverses notes de l'échelle tétracordale, comme on peut en lire l'explication dans notre *Essai sur le chant ecclésiastique*, tom. V des *Annales archéologiques*, année 1846. *Voir* aussi l'article MODES ECCLÉSIASTIQUES, du présent Dictionnaire.

(158) *Voir* la note suivante.

(159) Voici, à l'appui des assertions qui précèdent, un aperçu des saints et illustres personnages qui se sont occupés du chant ecclésiastique, et qu'il sera loisible au lecteur de consulter, depuis saint Ambroise, auteur présumé du chant du *Te Deum*, jusqu'à l'époque de saint Grégoire.

En première ligne, nous devons citer saint Augustin, contemporain, durant la première moitié de sa vie, du saint archevêque de Milan. D'après son témoignage, le chant ambrosien était fort mélodieux; il se faisait remarquer par un rhythme bien prononcé, comme celui de la musique grecque d'où il dérivait. Tout le monde connaît l'éloge qu'il en fait dans le livre IX de ses *Confessions*, où il raconte

Mais ce qu'il nous importe de faire ressortir dans un ouvrage d'esthétique, comme celui-ci, c'est la beauté divine du chant ecclésiastique primitif. A ne consulter que la note ci-dessous, il est facile de voir que longtemps avant saint Grégoire le Grand, d'autres souverains pontifes, ainsi que des prélats, des moines et des docteurs, s'étaient livrés avec zèle à l'enseignement et à la composition du chant liturgique. Leurs productions, à en juger par les rares fragments qui nous en restent et par le témoignage non interrompu de la tradition, se faisaient remarquer par une noble et touchante simplicité; elles avaient une vertu suave, pénétrante, qui les rendait inimitables. L'inspiration mystique du génie chrétien avait déjà passé par là. Certes, les artistes des premiers siècles qui avaient pu, dans le domaine de la peinture et de la sculpture, créer des types comme ceux que l'on voit encore dans les grandes salles du Vatican, et dans le domaine de l'architecture, des basiliques telles que celles de Saint-Jean de Latran, de Saint-Pierre et de Saint-Paul hors les murs, n'avaient pas dû être moins bien inspirés pour le chant liturgique, dont la pratique avait commencé dès l'aurore de leur religion. Ce qui le prouve, c'est que plus on remonte vers l'antiquité, plus le chant paraît beau de mélodie, d'expression et de délicatesse. C'est l'opinion des hommes de l'art, et en particulier celle de l'abbé Baini, mort depuis peu à Rome, où il était directeur des chapelains chantres pontificaux. Je le cite d'autant plus volontiers que l'extrait que j'en donne, résume d'une manière concise et élégante, les diverses opinions des savants touchant l'origine du chant ecclésiastique, et qu'il nous aidera à saisir le caractère de ces anciennes mélodies, telles qu'elles existaient, soit avant, soit après saint Grégoire. Il faut tenir compte toutefois des modifications plus ou moins importantes que peuvent apporter à un jugement de cette nature les révolutions écoulées, la différence des temps et des lieux, le génie particulier de certains peuples et bien d'autres circonstances qu'il serait facile de relever pendant une si longue période. Après avoir prié le lecteur de se contenter du résultat de ses études sur tous les écrivains qui ont traité du chant ecclésiastique, et sur les nombreux manuscrits de toutes les nations, qu'il a consultés dans les bibliothèques et archives de Rome; après avoir donné sur la constitution des modes authentiques et plagaux une courte dissertation que nous omettons, parce que nous devons revenir sur cette importante matière, l'abbé Baini poursuit en ces termes : « Les véritables et antiques mélodies du chant grégorien (je parle sans détour, quoique puissent écrire contre mon assertion tous les musiciens qui ne seront pas de mon avis) sont tout à fait inimitables. Elles peuvent être copiées et adaptées, Dieu sait comment, à d'autres paroles; mais en composer de nouvelles aussi excellentes que les anciennes, cela ne saurait se faire, et personne n'a pu encore y réussir.

« Pour moi, je ne dirai pas que la majeure partie de ces mélodies furent l'œuvre des premiers Chrétiens; que quelques-unes même étaient de l'ancienne Synagogue, et furent ainsi composées (qu'on me permette l'expression), lorsque l'art était dans toute sa vie (*quando l'arte era viva*). Je ne dirai pas que beaucoup sont l'œuvre de saint Damase, de saint Gélase et surtout de saint

comment saint Ambroise eut recours au chant des psaumes, qu'il établit suivant la pratique des Eglises d'Orient. Saint Augustin, non content d'avoir parlé fréquemment de la musique dans ses ouvrages, a composé sur cet art un *Traité* spécial divisé en six livres, qui se trouve dans le premier tome de ses œuvres complètes. Il mourut en 430.—Saint Pambon, abbé de Nitrie, en 380, auteur d'un excellent *Traité* sur la psalmodie, qui fait encore autorité de nos jours, sous ce titre : *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi*. Il est compris dans les *Scriptores ecclesiastici*, de l'abbé Gerbert.—Le Pape saint Damase, mort en 384, a composé plusieurs hymnes et poésies religieuses; il s'est occupé avec zèle et succès du chant ecclésiastique. — Saint Jérôme, mort en 420, s'est occupé également de liturgie et de chant religieux. Dans son épître à Lœta, bellefille de sainte Paule, il lui conseille de graver dans la mémoire de sa fille quelque chose des psaumes, dès que l'âge lui permettra d'articuler quelques sons, et de l'habituer à chanter des hymnes le matin, à se tenir prête à l'heure de tierce, de sexte et de none, comme une sentinelle vigilante, et à couronner la journée en offrant, à la lueur d'une lampe, le sacrifice du soir. Dans son oraison funèbre de sainte Paule, saint Jérôme dit que les jeunes vierges consacrées au Seigneur étaient dans l'usage de chanter tous les jours le *Psautier*, en le disant entre Prime (ce nom n'était pas encore connu, mais la prière qu'il indique existait en substance), Tierce, Sexte, None, Vêpres et l'office de la nuit. — Saint Paulin, évêque de Nole, en 481, a composé plusieurs hymnes qu'on chante encore dans les églises qui suivent le rite romain.—Claudius Mamert, prêtre de l'Eglise de Vienne et frère de l'évêque du même nom, musicien, poëte, orateur, géomètre, florissait en 473. Il est auteur de l'hymne

Pange, lingua, gloriosi
Prælium certaminis,

qu'on chante le vendredi saint. — Le Pape Gélase, élevé au siége pontifical en 492, est l'auteur de quelques traits, préfaces et hymnes. Il apporta un soin tout particulier à la bonne constitution du chant ecclésiastique. — Le Pape Hormisdas, élu en 514, s'appliqua avec zèle à l'amélioration et à l'extension du chant religieux. — Déjà, en l'année 461, le Pape Hilaire avait fondé à Rome une école de chantres, qui fut restaurée beaucoup plus tard par saint Grégoire, comme nous le verrons à l'article de ce grand Pape. — Saint Nicet, évêque de Trèves en 527, a écrit un *Traité* sur le chant des hymnes et des psaumes dans l'office public intitulé : *De laude et utilitate spiritualium canticorum quæ fiunt in Ecclesia christiana, seu de psalmodiæ bono*. — L'infortuné Boèce, noble romain, philosophe chrétien, auteur du livre de la *Consolation*, décapité en 534 par ordre du roi Théodoric, a composé un *Traité* fort estimé sur la musique des Grecs, dans lequel il parle, entre autres choses intéressantes, de l'emploi des lettres latines pour la notation musicale. Il est le premier auteur connu qui ait parlé de cet emploi.

Grégoire le Grand, pontifes spécialement éclairés d'en haut pour une telle entreprise. Je ne dirai pas que quelques-unes d'entre elles sont encore des moines les plus saints, les plus doctes, qui fleurissent aux VIIIe, IXe, X^e, XIe et XIIe siècles, et qui, comme chacun sait, avaient coutume de se préparer au travail par les veilles et le jeûne. Je ne dirai pas, ainsi qu'il résulte de nombreux monuments qui nous sont restés, qu'avant de composer un chant ecclésiastique, les auteurs dont nous parlons observaient la nature, le caractère, le sens des paroles et les circonstances dans lesquelles elles devaient être chantées, et qu'en se rendant compte du résultat de leurs observations, ils écrivaient dans le mode ou le ton le plus convenable, soit par son acuité ou sa gravité, soit par son mouvement et le genre de sa marche, soit par la pose des demi-tons, soit par le caractère particulier de ses modulations, soit par les allures des mélodies. Ils mettaient une différence dans la manière de chanter, entre la messe et l'office : autre était le genre de chant pour l'*Introït*, autre pour le *Graduel* et autre pour le *Trait*, autre pour l'*Offertoire* et autre pour la *Communion;* autre pour les *Antiennes* et autre pour les *Répons*, autre pour la psalmodie après l'antienne de l'*Introït*, et autre pour la psalmodie des heures canoniales; autre pour le chant destiné à être exécuté par une voix seule, et autre pour le chant en chœur. Tout cela, ils l'obtenaient dans les étroites limites d'une quarte, d'une quinte, tout au plus d'une sexte, mais bien rarement dans celles de sept ou de huit tons. Je ne dirai, je le répète, rien de particulier dans cette matière; mais je déclarerai avec une pleine certitude que, de l'ensemble de toutes ces inestimables mélodies, il résulte que le chant grégorien a un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'expression indicible, un pathétique qui touche, quelque chose de limpide, de toujours frais, de toujours nouveau, de toujours vert, de toujours beau; mais rien de fade, rien de suranné. Auprès de ce chant apparaissent tout à coup bien stupides, insignifiantes, fastidieuses, absurdes, surannées, les mélodies modernes par lesquelles on l'a altéré, ou qu'on y a simplement ajoutées, à partir de la dernière moitié environ du XIIIe siècle jusqu'à nos jours (160). »

Léonard Poisson, auteur d'un des meilleurs Traités de plain-chant que nous possédions, s'exprime exactement comme le judicieux et savant abbé Baini, sur la beauté des antiques mélodies grégoriennes et leur supériorité, sur celles qui ont été composées plus tard (161). Après avoir affirmé qu'on ne peut mieux se fixer pour ces mélodies qu'au siècle de Charlemagne et aux deux suivants, il continue en ces termes : « Plus les compositions de chant approchent de leur première origine, plus elles sont simples et presque syllabiques, surtout celles des antiennes, et plus leurs progrès sont doux, mélodieux, naturels, au lieu que les compositions postérieures sont surchargées de notes, et que leurs progrès sont durs et guindés, et pour me servir de l'expression de M. Lebœuf, cahoteux, et par là toujours difficiles et désagréables. Prenez en effet dans l'antiphonier romain, ou dans un autre antiphonier antérieur au Xe siècle, les antiennes de Noël, de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte et des autres offices de l'année; comparez-les avec les antiennes des offices postérieurs, et vous serez frappés des différences de composition, les premières étant fort simples et les autres chargées et trop modulées. »

Quand donc on trouve des pièces de chant qui se ressemblent, en les examinant de près, on discernera facilement les originales de celles qui ne sont qu'imitées, à ces marques non équivoques. Les plus anciennes sont ordinairement simples, mélodieuses, coulantes; elles sont aussi, comme on l'a déjà dit, plus correctes pour l'expression et la liaison des paroles; elles sont encore plus variées et plus diversifiées, ce qui est une perfection qu'on ne doit pas négliger. Tel est l'esprit du véritable chant grégorien (162).

La nature de cet ouvrage essentiellement métaphysique ne nous permettant les développements historiques et critiques qu'autant qu'ils se rattacheraient directement à la question du beau dans l'art chrétien, je ne saurais, sans sortir de mon cadre, exposer ici les différentes phases que le chant liturgique a subies jusqu'à l'époque actuelle (163). Seulement je ferai remarquer avec Léonard Poisson (*loco citato*) que tous les chants des différentes églises viennent du Romain, et qu'en France il en était de même avant les nouveaux bréviaires qui y firent invasion durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle et le suivant, en sorte que les changements qui s'y trouvaient et qui venaient des diverses mains par lesquelles ils avaient passé, n'ont jamais altéré le fond, au point de le rendre méconnaissable.

Maintenant, nous serions emmené nécessairement par l'ordre des matières à examiner la part qu'a eue saint Grégoire le Grand dans la constitution du chant ecclésiastique. Mais cette question trouve natu-

(160) *Mémoires sur la Vie et les Œuvres de Palestrina*, par J. Baini, prêtre romain, chapelain, chanteur et directeur de la chapelle pontificale, (Rome, 1828.) Vol 1, chap. 3.

(161) C'est aussi le sentiment de l'abbé Lebœuf, dans son remarquable *Traité historique et pratique du plain-chant*.

(162) *Traité historique et pratique du plain-chant*, par Léonard Poisson (1750), pag. 10 et 11.

(163) Pour ces détails historiques-critiques, et, en particulier pour ce qui concerne la grande réforme du plain-chant effectuée durant le XVIIe siècle à Rome, par Paul V, et en France par l'épiscopat, on peut lire l'ouvrage publié récemment par l'auteur de ce Dictionnaire, sur le *Chant liturgique* (Avignon, chez Seguin, 1854), 1 vol. in 8°. Nous en donnons des extraits à la fin du mot GRÉGORIEN (chant).

rellement sa place dans l'article que nous consacrons à ce grand Pontife. *Voy.* GRÉGOIRE (Saint). Enfin à l'article MODES (*Voy. ce mot*) nous traitons plus à fond encore que dans celui-ci l'esthétique du plaint-chant. (*Voy. aussi les mots :* OPERA ; ORGUE, etc.

CHANT GRÉGORIEN. *Voy.* GRÉGORIEN.

CHAPELLE. *Voy.* CORSINI.

CHAPELLE (SAINTE). *Voy.* GRANDEUR.

CHAPELLES BAYONNANTES. *Voy.* ROMAN.

CHARTRES (CATHÉDRALE DE). Sa perfection ; son chœur semblable à celui de Bourges dérive directement de Notre-Dame de Paris. *Voy.* AMIENS.

CHARTREUSE (GRANDE), (près de Grenoble). Chef d'ordre des Chartreux, voués à la prière et à la contemplation. C'est un des ordres les plus célèbres, et par son ancienneté et par la ferveur persévérante de ses religieux (164).

Le monastère de la grande Chartreuse nous offre un des types les plus remarquables de la beauté qui résulte des harmonies de la nature, unies à celles de la religion. C'est sous cet aspect, qui rentre si bien dans notre sujet, que nous allons le considérer (165).

On a souvent, et non sans raison, fait observer avec quelle admirable entente les fondateurs d'Ordres religieux ont de tout temps choisi la nature des sites qui convenaient le mieux à l'esprit de leur institut. Ce rapport entre les sites et les monastères pour lesquels ils avaient été choisis, a donné lieu à un genre de beauté inconnu ailleurs que dans le christianisme, et que son esthétique a, par conséquent, le droit de revendiquer. Ainsi, pour nous restreindre au monastère qui nous occupe, lorsque Bruno pénétrant avec ses disciples dans ces défilés sombres, jusque-là inaccessibles, de la forêt cartusienne, planta à l'extrémité la plus épaisse, la plus solitaire de cette haute forêt, sa tente et celles de ses six compagnons, il fut aussi bien inspiré au point de vue des convenances de la nature que de celles de la religion. Que se proposait-il en effet? si non une séquestration complète du monde et une application constante à la prière et à la méditation. Or, quel site était plus favorable que l'immense et impénétrable désert, à cette vie de contemplation? Telle est aussi l'idée d'harmonie, de rapport, qui frappe, même à leur insu, les voyageurs habitués à

(164) Ils n'ont jamais eu besoin de réforme.

(165) Ce monastère fut fondé par saint Bruno, né à Cologne, et qui avait été auparavant chanoine et chancelier de l'Eglise de Reims. C'est dans cette ville que, se trouvant dans la maison d'Adam, où il demeurait avec Raoul et Fulcius, deux de ses collègues, ils eurent, ainsi qu'il le raconte lui-même, une conversation touchant les fausses joies de la terre et les délices pures et innocentes de la vie éternelle, et qu'étant par là enflammés du désir de cette vie, ils promirent et même firent vœu de quitter le siècle et de prendre l'habit religieux.

« Peu de temps après ce vœu, Bruno, guidé par une sage méfiance de lui-même, voulut faire l'apprentissage de la vie monastique sous un maître éclairé dans la science du salut. Il alla donc, avec deux de ses disciples, se mettre sous la direction de saint Robert, que les solitaires de Molesmes avaient choisi pour leur abbé, et qui fonda ensuite l'ordre de Cîteaux... Après plusieurs années passées dans la retraite et dans de profondes méditations, il crut être en état de fonder un nouvel ordre religieux, d'après un plan qu'il avait conçu... Il ne tarda pas à réunir, à la place de ses deux anciens disciples, qui ne le suivirent pas, six autres personnes (*a*) qu'il entraîna par son prosélytisme ardent, à se consacrer avec lui à la vie de solitude et de pénitence dont il leur retraça l'austère tableau.

« Or, vers ce temps-là, saint Hugues eut une vision singulière : il fut transporté en esprit, pendant les ténèbres de la nuit, au milieu des montagnes de la Chartreuse (*b*). Là, dans des clairières entourées de sombres forêts et surmontées de rochers menaçants, au sein d'un désert jonché de pierres brisées et sillonné par des avalanches, il lui sembla que le Seigneur se construisait un temple magnifique, création vraiment divine au milieu de cette espèce de chaos ; en même temps il crut voir sept étoiles brillantes s'arrêter sur le faîte de cet édifice et le revêtir d'une pure et mystérieuse lumière (*c*).

« Le lendemain, Bruno et les six pèlerins qui l'accompagnaient venaient se jeter aux pieds de saint Hugues. « Nous avons été attirés vers vous, » s'écrièrent-ils, « par la renommée de votre sagesse « et par la bonne odeur de vos vertus. Nous venons, « à l'exemple des Hilarion, des Antoine et des ana« chorètes des premiers temps, chercher un désert « où nous puissions fuir les fausses joies du monde « et les orages d'un siècle pervers. — Je reconnais « en vous, ajoutait le chanoine de Reims, la figure « d'un ange qui m'apparut dans le cours de mon « voyage, et à qui Dieu m'a ordonné de confier la « conduite de ma vie : recevez-nous dans vos bras; « conduisez-nous à la retraite que nous cherchons. »

« Hugues, ému d'un pareil spectacle, releva et embrassa ces pieux étrangers. Il leur fit une réception pleine d'affection et de charité, et leurs larmes d'attendrissement se confondirent avec les siennes. Il comprit alors que l'apparition des sept étoiles était le présage divin de leur arrivée, et qu'elle indiquait le lieu où ces mages chrétiens devaient arrêter leurs pas... Bruno resta quelques jours à Grenoble avec saint Hugues ; il conféra avec lui de la règle qu'il avait projetée pour la fondation de son ordre. Qu'ils durent être élevés et sublimes, les entretiens de ces hommes de Dieu, méditant ensemble les bases de l'ordre des Chartreux, qui font depuis huit siècles la gloire de la catholicité ! Quelle profondeur, quelle gravité devaient présider aux discussions de ces saints législateurs ! Ils surent créer une société religieuse dont la puissance de vitalité a été si grande que sans avoir besoin d'être réformée (*d*) ni renouvelée, elle est encore debout après plus de sept siècles, après avoir vu naître et périr autour d'elle une foule de sociétés politiques et humaines.

« Quelque temps avant la fête de saint Jean-Ba-

(*a*) Ces compagnons de saint Bruno se nommaient Laudvin, Italien, né en Toscane ; Etienne de Bourg et Etienne de Die, tous deux chanoines; de Saint-Ruf, dit le chapelain, et deux laïques, André et Guérin.

(*b*) Ce sont ces montagnes qui ont donné leur nom à l'ordre de Saint-Bruno.

(*c*) Ce miracle a été reconnu authentique par plusieurs auteurs très-distingués, entre autres par l'abbé Fleury, par le P. Giry, et par Baillet, critique très-sévère et surnommé le Dénicheur de saints.

(*d*) *Nunquam reformata, quia nunquam difformata.*

se recueillir dans leurs pensées, lorsqu'ils gravissent lentement la montée du désert le plus renommé peut-être qui existe dans les annales cénobitiques de notre Occident. Sous l'empire de cette multiple impression, ils éprouvent une admirable gradation de sentiments divers qui se succèdent, sans se détruire, et tiennent sans cesse en haleine l'imagination, l'esprit et le cœur. Que dirons-nous surtout de cette douce, de cette profonde mélancolie que ne manque jamais de leur inspirer l'accord merveilleux des harmonies de la solitude avec celles de la méditation !

Je n'entreprendrai point ici de décrire ces phases diverses de l'ascension qui commence à l'entrée du désert aux bruits des eaux vagissantes du Guiers, et aboutit au monastère, après trois heures d'une marche on ne peut plus accidentée.

Ces montagnes entièrement boisées de la base au sommet, avec leurs crêtes hérissées de sapins aigus comme les fines aiguilles qui surmontent les faîtes de nos cathédrales gothiques ; ces brusques et continuels changements de sites imprévus, dont chacun serait digne par sa beauté, de fixer longtemps les regards émerveillés d'une végétation si riche et si variée ; ce torrent, qui tantôt murmure à côté de vous, et tantôt gronde sourdement au fond d'une étroite vallée dont vos yeux effrayés ne peuvent sonder les profondeurs ; ces ponts si nombreux et si différents de forme et d'élévation que la nature et l'art ont jetés alternativement sur ces eaux tour à tour limpides et écumantes que le voyageur est obligé, à chaque instant, de traverser; cette verdure, épaisse et d'une teinte si foncée, qui charme constamment vos regards ; ce silence absolu de la nature, que ne varie jamais le chant des oiseaux inconnu dans ces lieux, et qui n'est interrompu que par les murmures du torrent, la grande, l'unique voix de ces lieux déserts ; tout cela saisit l'âme profondément et lui fait savourer ces jouissances intimes que l'on ne trouve que dans la contemplation des grandes scènes de la nature et dans la sérénité de la paix de l'âme. Alors, on conçoit comment les grandioses beautés du désert ont pu arracher à un monde vain et trompeur tant d'hommes d'élite qui n'avaient plus que faire de ses joies homicides et de ses perfides douceurs. L'impression du voyageur est encore plus vive et plus profonde lorsque, arrivé au terme de son ascension, il aperçoit tout à coup en face de lui la masse imposante des vastes et réguliers bâtiments du monastère, avec leurs toits en ardoise à pente fortement inclinée, avec leurs nombreuses tourelles et leurs élégants clochetons. On dirait toute une ville monacale qui se dresse soudainement devant vous. Au nord-est, et bien au-dessus du monastère, qui domine lui-même de quatre mille pieds le niveau de la mer, s'élèvent les pics sévères et chevelus du Grand-Somm, dont les flancs détachés représentent autant de masses de roc de granit, sur les parois desquelles se dessinent par intervalles de sombres lizières de sapins. A l'opposé du Grand-Somm, au sud-ouest, c'est le versant rapide d'une montagne toute couverte d'un tapis d'arbres tellement serrés, que l'on aurait de la peine à se frayer un passage à travers ces arbres touffus. Entre cette montagne, avec son manteau de verdure foncée, aussi douce que le velours, et celle, à l'aspect si austère du Grand-Somm, apparaît le monastère, dans un espace resserré, comme entre deux forts qui le protégent contre l'invasion du monde et de ses plaisirs. Ici règne plus encore que le long

ptiste, Hugues conduisit Bruno avec ses compagnons dans le lieu qui lui avait été désigné par l'apparition mystérieuse des sept étoiles. Ils traversèrent ensemble les portes naturelles du désert de Chartreuse, formées par des rochers inaccessibles qui se perdent dans les nues. Ils cheminèrent à travers les forêts, les rochers et les précipices jusqu'aux lieux où est maintenant la chapelle de Saint-Bruno. Ni l'horreur de ces aspects sauvages, ni le silence affreux du désert, ni la crainte des frimas d'un long hiver n'ébranlèrent le courage de ces pieux anachorètes. Ils acceptèrent ce séjour avec son âpreté et ses rigueurs, comme le digne théâtre de la fervente pénitence à laquelle ils allaient consacrer leur vie.

« Hugues avait conduit à travers le désert le petit troupeau qui s'était confié à sa garde. Mais il n'y avait pas d'eau dans l'endroit où ils arrêtèrent leurs pas, et comme tout devait être merveilleux dans l'établissement de l'ordre des Chartreux, l'évêque de Grenoble, comme un autre Moïse, frappa le rocher et en fit jaillir la source qui depuis a été connue sous le nom de fontaine de saint Bruno. C'est cette fontaine que le prieur Guigues fit venir plus tard par des aqueducs jusqu'au lieu où est le monastère actuel. Bruno et ses disciples construisirent ensuite pour leurs demeures d'humbles cabanes, séparées les unes des autres par un espace de cinq coudées, et adossées à d'énormes fragments de roc détachés des montagnes supérieures. Chacun des religieux eut d'abord sa cabane ou cellule pour lui seul ; mais bientôt leur nombre s'étant accru, ils furent obligés, pendant quelque temps, de se mettre deux dans chaque cellule, jusqu'à ce que l'on en eût bâti de nouvelles. »

Suivant la tradition de l'ordre, Bruno aurait eu sa cellule avec un oratoire, dans l'endroit même où est la chapelle qui porte encore son nom, et on aurait conservé longtemps l'autel sur lequel le saint fondateur des Chartreux avait offert le sacrifice de la messe.

Mabillon (*a*) rapporte que Bruno avait coutume de s'éloigner pendant une partie de la journée du lieu où étaient sa cabane et celles de ses compagnons, et de s'enfoncer dans la forêt; d'y chercher les sites les plus âpres et les plus sauvages pour s'y livrer à ses saintes et mystérieuses contemplations. « Extr. de la Vie de Hugues, évêque de Grenoble, par M. Albert Duboys, 1 vol. in-8°, chapitre 2, pag. 66-73.

(*a*) *Generosi milites cœperunt habitare in separatis cellis Brunone magistro ac duce, qui identidem in alium locum maxime horridum secedere consueverat.* (Mabillon, *Annales benedictines*, tom. V, pag. 202.) Ce lieu est une espèce d'oratoire naturel, formé par un rocher que l'on montre encore aujourd'hui, et qui se trouve un peu au delà de la chapelle de Saint-Bruno, plus avant dans la forêt.

de la sinueuse vallée aux mille replis qui conduit à ces sublimes hauteurs, un silence profond et solennel; car l'eau mugissante du torrent qu'on a laissé à droite quelques minutes auparavant ne se fait plus entendre, et l'oreille n'est frappée que du son de la cloche monacale, qui, aux heures marquées pour la prière publique des fervents cénobites, fait retentir les échos du désert de ses mélancoliques volées. Ce signal nous invite aussi à entrer dans le pieux monastère. La porte nous en est ouverte par un des bons religieux qui, le sourire de l'hospitalité sur les lèvres, nous accueille comme un frère, comme un ami qu'on reverrait après une longue absence. A peine avez-vous mis le pied dans la grande cour servant de vestibule, que deux cénobites au front serein, à la figure angélique, vous viennent au-devant, comme deux messagers de la divine charité. Ils vous offrent une hospitalité aussi cordiale, aussi fraternelle que désintéressée. Avez-vous jamais vu ces moines à la robe blanche, à la tête rasée, au maintien si noble, si candide et si gracieux, qu'aimait à représenter dans ses mystiques et suaves peintures le bienheureux artiste de Fiésole, Fra-Angelico? Eh bien! vous avez devant vous deux types vivants de ces ineffables personnages que l'art antique ne put jamais concevoir. Pouvait-il, en effet, comprendre ce je ne sais quoi de surnaturel, de divin, qu'on ne trouve nulle part, si ce n'est chez les justes sur la terre et chez les saints dans le ciel?

Admis dans l'intérieur du monastère, pénétrez dans ces immenses galeries, et vous verrez de temps à autre passer devant vous, comme une ombre, quelqu'un de ces hôtes nombreux du désert, qui semblent, ainsi que les montagnes témoins de leur vie extatique, appartenir moins à la terre qu'au ciel. Quel silence mystérieux, quelle simplicité mêlée de grandeur règnent dans cette vaste enceinte! L'œil se promène, sans pouvoir en atteindre l'extrémité, sous les longs arceaux gothiques ou romans de ces immenses galeries, qui mesurent six cents pieds de profondeur.

C'est surtout à l'église qu'il faut voir ces hommes, qui ont échangé les soucis ou les dissipations du monde contre le calme et les saintes austérités du désert. Il me faudrait le pinceau de Granet pour rendre les effets de cet office nocturne chanté par ces bons pères, rangés sur deux lignes, à la pâle lueur de quelques sourdes lanternes. On se croirait reporté vers les temps primitifs du christianisme, où les vigiles et matines des grandes solennités étaient chantées au milieu de la nuit par les prêtres et tous les fidèles. Ici, c'est durant le jour et la nuit que retentissent les accents de la louange et de la prière que font monter vers Dieu ces habitants du désert. Nouveaux Moïses sur la montagne, ils tiennent sans cesse leurs mains suppliantes levées vers le ciel. Seule la religion catholique a pu ériger sur les monts les plus abruptes, comme dans les vallées les plus profondes, ces asiles de la prière et de la perpétuelle contemplation, comme elle seule a pu, non loin de là, sur le Grand-Saint-Bernard, consacrer une fondation touchante à l'exercice non interrompu de son infatigable charité. Oui, seule, la religion catholique a pu faire des Chartreux; seule elle a pu déterminer à s'ensevelir tout vivants dans la solitude des hommes, jadis enfants du siècle, qui nous répètent tous les jours du fond de leur cellule ces paroles du Prophète : *Je me suis enfui dans la solitude, parce que je n'ai vu que contradiction dans les cités* (166); ou ces autres paroles de l'Esprit-Saint : *Fuyez du milieu de Babylone, et que chacun sauve son âme, parce que le jour de la vengeance divine est près de vous* (167). Elle seule, en effet, a assez de lumière pour nous faire toucher au doigt la vanité des choses du temps, et assez de grâce persuasive pour fixer irrévocablement notre cœur aux choses de l'éternité.

L'antiquité païenne était-elle capable de concevoir, je dirai plus, de soupçonner ce type si poétique, si attachant, de l'enfant du désert? Elle était trop enfoncée dans les sens pour comprendre une telle transformation de l'humanité. Aussi, quand même, je suppose, on viendrait à découvrir les plus belles peintures de Rome, de la Grèce ou de l'Ionie, on y chercherait vainement une série de tableaux d'une expression mystique et céleste comme ceux que les enfants de saint Bruno doivent au pinceau divin d'Eustache Lesueur. C'est parmi eux, à la Chartreuse même, que l'on se pénètre bien mieux que dans un vulgaire intérieur de musée ou de salon, de la beauté de cette œuvre magistrale du premier de nos peintres catholiques français.

Elles sont donc bien réelles et bien admirables, bien touchantes aussi, dans le désert des Chartreux, ces harmonies de la nature et de la religion. Quel accord merveilleux, en effet, entre les unes et les autres, entre la vie de prière, de recueillement des hôtes de la solitude, et l'expression calme, sévère et grandiose de ces lieux! Mais à la profonde impression qui en résulte pour l'observateur philosophe et chrétien, se joint encore celle qui naît du contraste qu'offre l'agitation fébrile des cités qu'on domine de si haut, et dont les vaines clameurs viennent expirer au pied de ces monts. Ici, en effet, il n'y a plus de place que pour l'impression indéfinissable que causent ces grandes scènes de la nature, lorsqu'elles se marient étroitement à celles de la vie mystique des enfants du désert. Alors on comprend comment Dieu

(166) *Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine, quoniam vidi contradictionem in civitate.* (*Psal.* LIV 7 et 9.)

(167) *Fugite de medio Babylonis et unusquisque salvet animam suam, quoniam tempus ultionis a Domino, vicissitudinem ipse retribuet ei.* (*Jerem.* v, 6.)

appelle ceux qu'il aime dans la solitude, pour leur parler au cœur (168). Aussi, voyez comme depuis bientôt huit siècles les villes de France, de l'Europe, du monde entier, envoient, pour peupler cette solitude, quelques-uns de leurs habitants. Parmi ces cénobites, vous en trouverez, encore de nos jours, plusieurs qui ont occupé dans la vie civile des positions importantes et enviées. Vous en trouverez aussi qui se sont abreuvés à la coupe enchanteresse de toutes les voluptés. Détrompés de ce faux bonheur des sens, qui égare pour les perdre tant d'hommes abusés, ils sont venus chercher sur ces monts sourcilleux la vraie félicité, qu'on ne trouve que dans la paix de l'âme et loin des orages des passions. C'est quelque chose de bien admirable, en effet, que cette multiplication incessante des enfants du désert. Qu'elle est vive, qu'elle est féconde, cette séve de l'Evangile qui suscite continuellement du milieu de toutes les dissipations, de tous les enivrements du siècle, ces hommes de Dieu, qui vont consacrer leur existence tout entière à la pratique des sublimes conseils que Jésus-Christ a réservés à la perfection! N'est-ce pas à ces hommes d'élite que faisait allusion le prophète Isaïe, lorsqu'il disait qu'ils viendraient de loin, du nord, du couchant et du midi (169)? Ecoutons le même prophète nous dépeindre dans son langage poétique et si vivement figuré, les harmonies de la nature et de la religion, par ces courtes paroles :

La terre qui était déserte et sans chemin, tressaillira de joie; la solitude sera dans l'allégresse, et elle fleurira comme le lis des champs. Elle poussera et elle germera de toutes parts, et elle sera dans une effusion de louange et de joie. La gloire du Liban lui sera donnée, et elle aura tout l'éclat du Carmel et de Saron (170). *Les lieux qui étaient autrefois arides, seront arrosés d'une eau féconde, et la terre qui brûlait de soif, sera désaltérée par une onde pure et vivifiante* (171).

Nous laissons, pour terminer nos considérations esthétiques sur la Grande-Chartreuse, la plume à un poëte qui l'a chantée en beaux vers; car la poésie, comme la peinture, aime à s'inspirer aux sublimes harmonies que nous venons d'esquisser. Les vers sont inédits; nous les devons à l'obligeance de l'auteur, qui a bien voulu nous les offrir. Les voici tels qu'ils ont été improvisés, en 1848, sur les lieux (172).

Humbles et pieux solitaires,
Cénobites de ce saint lieu,
Qui, loin des humaines misères
Ne vivez, n'espérez qu'en Dieu!
Fuyant nos boutes politiques,
Je suis venu sous vos portiques,
Sur vos monts, dans vos bois épais,
Comme vous, hommes bons et sages,
Demander à tous leurs ombrages
Et la solitude et la paix.

Que le Dieu puissant qui nous juge
Vous bénisse et soit avec vous!
Qu'il protége le saint refuge
Où vous l'implorez tous pour nous!
Frères, de ces hauteurs sublimes,
Pleurez sur nos malheurs, nos crimes,
Sur ce noble sang répandu...
Frères, priez pour notre France
Ce Dieu d'amour et de clémence
Qui vous a toujours répondu.

Du monastère à la vallée,
Des bords du torrent aux forêts,
Dans le désert, sous la feuillée,
Au pied du rocher sombre et frais,
Sous l'œil divin qui la mesure,
Sa luxuriante verdure
Etale ses tapis en fleurs,
Tandis que l'astre qui les dore
Donne plus de parfums encore
A leurs éclatantes couleurs.

En quittant vos Alpes sauvages,
Ces rocs épais, ces monts, ces bois,
Incomparables paysages
Où les torrents mêlent leurs voix,
Je n'oublirai ni leurs images,
Ni ce soleil dont les nuages
Nous cachaient en vain la splendeur,
Pareils à ces regards austères,
Qui ne peuvent voiler, mes pères,
Les doux penchants de votre cœur.

CHOEUR (CHANT EN). *Voy.* HARMONIE.

CHRYSOLITHE. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

CHRYSOPASE. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

CIMABUE. Célèbre peintre florentin, né en 1240. *Voy.* PEINTURE.

CLOCHES et CLOCHERS. C'est à l'époque de l'introduction des cloches dans l'église qu'il faut faire remonter l'origine des tours qui furent destinées à les recevoir. Ces deux points historiques étant connexes, nous ne les séparerons pas, et nous les traiterons successivement et en peu de mots.

Il résulte du témoignage de plusieurs auteurs, tels que Aristophane (*Comédie des oiseaux*); Martial (*Epig.*, lib. I); Strabon (*Géog.*, lib. XIV), que les anciens se servaient de clochettes pour divers usages, et notamment pour marquer les heures de réunion dans les lieux publics. Il est même rapporté dans les *Dialogues* de Lucien (*In Dial. Deæ Syriæ*, pag. 16) que les prêtres de la déesse de Syrie en faisaient usage dans leurs cérémonies. (Voici ce passage : *Astans vero et inter precandum sonum edit instrumento æneo, quod ubi movetur magnum quiddam canit et asperum.*) On sait que chez les Hébreux le grand-prêtre successeur d'Aaron avait une robe couleur d'hyacinthe, au bas de laquelle pendaient de petites sonnettes d'or. Mais tout cela ne saurait être comparé à nos cloches chrétiennes « dont le son harmonieux, » dit un de nos modernes archéologues (173), « fait naître dans tous les cœurs de si

(168) *Ducam eam in solitudinem et loquar ad cor ejus.* (*Ose.* II, 14.)

(169) *Ecce isti de longe venient, et ecce illi ab aquilone et mari, et isti de terra australi.* (*Isa.* XLIX, 12.)

(170) *Lætabitur deserta et invia et exsultabit solitudo et florebit quasi lilium. Germinans germinabit, et exsultabit lætabunda et laudans, gloria Libani data est ei : decor Carmel et Saron* (*Isa.* XXXV, 2.)

(171) *Et quæ erat arida erit in stagnum, et sitiens in fontes aquarum.* (*Isa.* XXXV, 7.)

(172) *Par M. Antoine, officier supérieur d'artillerie.*

(173) M. l'abbé Baraud, dans sa savante *Notice sur les cloches*, publiée dans le tome X du *Bulletin monumental.*

vives et si profondes émotions, qui rappellent des souvenirs si touchants, qui mêlent la pompe de leur grande voix à toutes les fêtes de la famille, de la patrie et de la religion, et qui doivent être plus particulièrement chères au savant, à l'artiste et à l'archéologue (174). » — « Sans la cloche, qui doit les dominer, pour parler de plus haut et de plus loin aux peuples émus, » s'écrie un de nos plus éloquents prélats de France, « nos temples auraient-ils pris un essor si élevé ? Les verrions-nous porter jusqu'aux nues leurs voûtes hardies ? Sans le clocher, aurions-nous ces gracieux campaniles, ces flèches aériennes, ces tours majestueuses, imposantes par leur masse ou découpées en élégantes dentelures, et qui font le plus bel ornement du village, comme la gloire et l'orgueil des grandes cités (175)? »

C'est donc à l'introduction de la cloche chrétienne que doivent leur origine ces innombrables clochers qui s'offrent à nos regards tantôt sous la forme d'une tour carrée ou octogone, tantôt sous la forme d'une flèche plus ou moins hardie, tantôt sous ces deux formes réunies et superposées. Mais à quelle époque cette introduction a-t-elle eu lieu ? On s'accorde à dire que ç'a été au v° siècle, et l'on en fait honneur à saint Paulin, évêque de Nole, de 409 à 431. Bède (*Histor. eccl.*, lib IV), qui vivait à la fin du VII° siècle, et saint Ouen archevêque de Rouen, en 640 (*Vita sancti Eligii*), parlent de l'usage des cloches comme existant déjà avant eux, et Alcuin, disciple de Bède et précepteur de Charlemagne, le fait remonter antérieurement à l'an 770. Néanmoins, ce ne fut qu'au VIII° siècle que leur volume devint assez considérable pour rendre les tours indispensables. C'est ce qui résulte d'un curieux passage d'Anastase le bibliothécaire, tiré de la *Vie d'Etienne III*, dans lequel il est dit que, l'an 770, ce Pape fit bâtir une tour sur la basilique de Saint-Pierre, dans laquelle il plaça trois cloches pour appeler le clergé et le peuple aux offices (176.) Mais tout porte à croire que ce ne fut qu'au x° siècle que l'usage des cloches devint assez général pour nécessiter la construction de tours qui fussent en harmonie avec leur nombre et leur importance. Ces tours furent placées au centre de l'édifice, ou au point de jonction des deux croisillons du transsept, tantôt, mais plus rarement, au-dessus du portail de l'ouest, comme on le voit encore à la cathédrale d'Avignon, à celle de Die, à celle de Valence et à l'église Saint-Jean de la même ville; tantôt, et plus rarement encore, aux deux extrémités du transsept. En Italie, où l'on a, mieux que chez nous, le bon esprit d'isoler les édifices publics, elles furent souvent établies à côté des églises, comme à la cathédrale de Pise et à celles de Florence et de Venise. « Quelle que fût d'ailleurs la place qu'elles occupaient, » dit M. de Caumont (177), « les tours étaient carrées, terminées par une toiture pyramidale obtuse, à quatre pans, percées sur leur face d'un certain nombre de fenêtres, demi-circulaires, comme celles de Saint-Martin d'Angers ; mais, dans le cours du XI° siècle, on les exhaussa de plusieurs étages, on orna leurs murs d'arcades bouchées et de fenêtres, on fit des pyramides très-élevées, et il paraît que l'origine des tours élancées, qu'on a nommées *flèches*, date du x° siècle. Ce n'est, toutefois, qu'aux XII° et XIII° siècles surtout, que le génie des architectectes parvint à élever jusqu'à une hauteur prodigieuse ces pyramides élancées qui donnent tant de charme et de mouvement à l'architecture ogivale. » Ajoutons qu'un bon nombre ne furent terminées et même commencées que dans les XIV°, XV° et XVI° siècles.

Plusieurs de ces tours romanes étaient terminées par une plate-forme, et pouvaient, en cas de besoin, servir à la défense. C'est surtout en Angleterre que ce système de tours à double fin avait prévalu, comme on peut le voir dans la plupart des grandes constructions religieuses de ce pays, dont l'extérieur, tel que celui des cathédrales d'York, de Durham et de l'église abbatiale de Westminster, offre l'aspect des remparts crénelés du moyen âge.

« Les tours, » dit M. de Caumont dans l'ouvrage déjà cité, « avaient été construites dans l'origine pour recevoir des cloches ; mais, au XI° siècle, on les multiplia sans nécessité et uniquement pour le coup d'œil. Ce fut alors qu'on adopta, pour les grandes églises, l'usage, qui a subsisté depuis, de placer une tour de chaque côté du portail, à l'ouest. La troisième s'élevait, comme auparavant, sur le transsept. Ordinairement moins haute que les deux autres, cette tour centrale était quelquefois ornée à l'intérieur de manière à rester ouverte jusqu'au toit, et à présenter un grand vide ou dôme sur l'intersection de la croix. » La cathédrale de Coutances offre, entre autres églises, un exemple de cette dernière disposition. On ne saurait s'imaginer l'effet pittoresque et imposant à la fois que produit cette multiplicité de tours ou de flèches sur le même édifice. Un des plus remarquables en ce genre est sans contredit, la magnifique cathédrale de Tournay en Belgique, surmontée de cinq flèches, d'un effet on ne peut plus hardi et majestueux.

On ne regrettera jamais assez la démolition des flèches de nos églises cathédrales et collégiales que le niveau *égalitaire* a fait disparaître en si grand nombre dans notre

(174) On sait combien Napoléon aimait à prêter l'oreille à la douce et imposante harmonie des cloches.

(175) Voir encore, pour la signification poétique et symbolique des cloches, le beau chapitre 23 que leur a consacré Durand, évêque de Meude, au XIII° siècle, dans son *Rationale divinorum officiorum*.

(176) Stephanus III, A. D. 700, fecit super basilicam Sancti Petri turrim in qua tres posuit campanas, quæ clerum et populum ad officium Dei convocarent.

(177) *Cours d'Antiquités monumentales*, IV° partie. — Il importe de rappeler que M. de Caumont ne parle ici que des églises de France.

pays. Par le jeu aussi mobile que varié de leur perspective aérienne, elles donnaient à nos contrées le mouvement et la vie en même temps qu'elles imprimaient à nos cités une physionomie originale et distinguée dont elles sont presque complétement dépourvues aujourd'hui. Il est facile de s'en faire une idée par l'inspection des plans et portraits de plusieurs villes de France dans la *Cosmographie universelle* de Munster et Belleforest (3 volumes in folio), publiée en 1575. Ces plans où l'on voit figurer un grand nombre d'édifices tant sacrés que profanes, et dont il ne reste plus trace de souvenir, offrent, malgré les ravages déjà exercés par les calvinistes sur la plupart des monuments, nos villes principales sous un aspect des plus distingués, des plus variés, avec leurs flèches, leurs tours, leurs clochetons et leurs remparts crénelés.

CLOITRE D'ARLES. *Voy.* SCULPTURE.

CLUNY (EGLISE ABBATIALE DE). *Voy.* DIMENSIONS; FRANCE.

COLOGNE (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DIMENSIONS. Rapports entre cette cathédrale et celle d'Amiens. *Voy.* AMIENS.

COLOMBAN. Sculpteur français. *Voy.* FRANCE.

COLORIS. *Voy.* COULEURS; PEINTURE.

CONSONNANCE. Ce mot, exclusivement réservé à la technologie musicale, signifie l'accord de deux sons agréables à l'oreille, qui fait que l'auditeur saisit les rapports des intervalles consonnants avec plus de facilité que ceux des intervalles dissonants. Ceux-ci, à cause de leur aspérité et de leur caractère indécis qui ne permet pas de les employer à la suite les uns des autres dans une même période musicale, sont très-propres à exprimer ces passions si vives, si incertaines et si contradictoires de l'homme; ceux-là, au contraire, présentant un caractère de douceur et de repos, conviennent mieux à l'expression du sentiment religieux. Aussi l'harmonie consonnante fut-elle la seule adoptée pour les chants de l'office divin, durant tout le moyen âge. Ce fut là une des grandes créations de l'art chrétien. C'est quelque chose de bien beau, en effet, que cette expression calme, sereine et divine du contre-point ecclésiastique. Aujourd'hui même, et malgré les savantes et ingénieuses complications harmoniques du style dramatique ou passionné, rien ne va à l'âme, dans nos églises, rien ne la pénètre plus doucement et plus profondément du sentiment de la divinité, que l'harmonie consonnante de l'orgue et des voix. Cela vient de la mystérieuse sympathie qui existe entre la nature calme, austère, pure et sereine du sentiment chrétien, et celle de la musique qui en est le fidèle écho. Il ne faut pas croire, comme le prétendent certains partisans exagérés du style musical dramatique, que l'harmonie consonnante, dont il est ici question, soit trop fatigante par sa monotonie. D'abord, ce ne sont pas les émotions factices de la scène, qu'on va chercher dans nos temples saints, mais bien les aspirations douces, mystérieuses et consolantes des mystères chrétiens. Et quelle musique est plus propre à nous les communiquer et à les entretenir en nous, que celle qui fut créée dans nos sanctuaires mêmes, et sous l'inspiration directe de la religion. Ensuite, n'est-ce pas maintenant une vérité reconnue que dans la variété pour ainsi dire infinie, qui résulte de la contexture des modes ou tons d'église, l'harmonie consonnante puise largement ce qui pourrait lui manquer, d'ailleurs, sous ce rapport? Les œuvres de la grande école romaine sont là pour l'attester, et l'on n'a pas encore oublié l'effet saisissant produit à Paris par l'audition de ce genre de musique *alla Palestrina*, dans les concerts du prince de la Moskowa. (*Voy.* les mots CONTREPOINT, HARMONIE, ORGUE.)

CONSTANTINOPLE. Eglises principales de cette cité. *Voy.* COUPOLES.

CONSTITUTION TONALE DU PLAIN-CHANT. *Voy.* TONALITÉ.

CONTRASTE. Un des genres de beauté les plus saisissants, c'est celui qui naît des contrastes ou des oppositions. On peut même dire que tout est contraste dans l'art en général, et dans la peinture et la musique en particulier. Personne n'ignore l'importance du clair-obscur, dans la première, et dans la seconde, celle du mélange des accords consonnants avec les accords dissonants. Mais, c'est principalement à la poétique chrétienne, que l'art emprunte les contrastes les plus variés, les plus saisissants. Depuis que Dieu, se révélant directement à l'homme dans l'Incarnation, a réuni dans une même personne les deux points extrêmes de toutes choses, c'est-à-dire la nature humaine avec toutes ses défaillances, avec toutes ses inénarrables misères, et la nature divine avec sa force et ses splendeurs infinies, un champ inépuisable de sujets les plus divers, les plus originaux, a été ouvert à l'inspiration du poëte, du peintre, du sculpteur, de l'architecte et du musicien. Pour ne parler ici que de Jésus-Christ, prototype divin de l'art chrétien, que remarquons-nous dans tout le cours de sa vie mortelle, si ce n'est une suite continuelle de contrastes et d'oppositions?

Il naît, dit saint Bernard (178), d'une femme obscure, mais singulièrement élevée au-dessus de son sexe par la virginité qu'elle conserve dans l'enfantement. Il est enveloppé de langes, mais des milliers d'esprits célestes célèbrent sa naissance par leurs harmonieux concerts; il est caché dans une étable, mais une étoile miraculeuse attire des rois à son berceau, et cet enfant est assez fort pour réduire au silence les oracles du mensonge répandus dans tout l'univers. Si, pour nous apprendre l'obéissance, il veut bien se laisser circoncire selon la loi de Moïse, il reçoit dans cette circonstance, un nom au-dessus de tous les noms. S'il permet

(178) *Serm. in Circumc.*, n. 2.

qu'on le conduise au temple pour y satisfaire à la loi de la présentation du premier-né, un vieillard inspiré le proclame la lumière des nations et la gloire d'Israël, devant une assistance qui n'eût pas reconnu ces titres sublimes, à l'extérieur simple et vulgaire dont il était environné. Dès l'âge de douze ans, il excite par la sagesse de ses discours l'admiration des docteurs assemblés dans le temple. Il commence l'exercice de son ministère apostolique par le changement miraculeux de l'eau en vin, opéré en présence d'un grand nombre de témoins aux noces de Cana. Bientôt la Judée retentit du bruit de ses prodiges. En vain ses ennemis cherchent à le couvrir de mépris, en rappelant la pauvreté de ses parents, l'obscurité de son origine et du lieu d'où il est sorti. Il commande, et les aveugles voient, les sourds entendent, les morts ressuscitent. Tantôt il multiplie les pains dans le désert, pour nous apprendre qu'il ne s'est fait pauvre que pour nous enrichir de sa grâce. Tantôt il marche sur les flots, pour faire voir qu'il est le même Dieu qui divisa les eaux de la mer Rouge, afin de frayer au milieu d'elles un passage aux enfants d'Israël. Il commande à la mer agitée par une violente tempête, et la mer reconnaît la voix de celui qui lui dit jadis, en lui montrant son rivage : *C'est ici que tu viendras briser la fureur de tes flots. « Hic confringes tumentes fluctus tuos. »* (*Job* XXXVIII, 11.)

Suivons-le sur le principal théâtre de ses douleurs et de ses humiliations. Quel est cet homme de douleur, attaché à une croix ignominieuse, en butte à la colère, à la dérision d'une soldatesque effrénée et d'une populace en furie? Depuis la plante des pieds jusqu'à la tête, son corps n'est qu'une plaie. L'insulte, le mépris, les plus sanglants outrages lui sont prodigués comme au dernier des mortels. Il s'était comparé lui-même à un ver de terre, et non à un homme (179). Mais là où l'abaissement du Sauveur apparaît dans toute son étendue, sa divinité brille aussi dans tout son éclat. Et n'avait-il pas déclaré lui-même qu'il était libre de quitter ou de reprendre son âme à son gré? de détruire le temple de son corps et de le réédifier en trois jours? Mais il n'attend pas même le court intervalle de ces trois jours pour prouver qu'il n'a point cessé un instant d'être Dieu. Il ne peut parler, mais la nature répond pour lui. Entendez la terre trembler, les rochers se fendre, les voiles du temple se déchirer. Voyez le soleil s'éclipser, les morts sortir du tombeau. Jésus, en rendant son dernier soupir, ébranle la nature tout entière. Aussi, ceux qui l'insultaient sont les premiers à reconnaître sa divinité, et ils s'écrient avec le centurion : *Celui-là était véritablement le Fils de Dieu* (180).

Isaïe, après avoir raconté les souffrances et l'abjection de cet homme-Dieu, oppose au tableau de ses humiliations celui de la gloire de sa résurrection. *Il verra*, dit-il, *le fruit de ce que son âme aura souffert. Le Seigneur lui donnera pour héritage une grande multitude, et il distribuera les dépouilles des forts, parce qu'il s'est livré à la mort, et qu'il s'est mis au nombre des scélérats.* (*Isa.* LIII, *passim.*)

Il s'est humilié, dit l'Apôtre, *en se rendant obéissant jusqu'à la mort et jusqu'à la mort infâme de la croix. C'est pourquoi Dieu, après l'avoir ressuscité, l'a élevé par-dessus toutes choses, et lui a donné un nom qui est au-dessus de tous les noms, afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse dans le ciel, sur la terre et dans les enfers, et que toute langue confesse que le Seigneur Jésus-Christ est dans la gloire de son Père.* (*Philipp.*, II, 8-11.)

C'est ainsi que *celui qui s'était abaissé un peu au-dessous des anges par l'humilité de son Incarnation, nous le voyons aujourd'hui couronné d'honneur et de gloire, à cause de ses souffrances et de ses humiliations* (181).

C'est ainsi que le Fils de Dieu, assis à la droite du Père, au plus haut des cieux, règne maintenant dans cette gloire dont ses souffrances lui ont ouvert l'entrée, gloire si éclatante, que toutes les beautés de la terre ne sauraient nous en donner une juste idée. N'a-t-elle pas, en effet, ébloui les apôtres sur le Thabor, et renversé les soldats gardiens du sépulcre? Le soleil même s'éclipsait devant l'auguste face de l'Homme-Dieu, jadis couverte de crachats, et les cicatrices de ses plaies, nobles marques de ses combats, feraient pâlir les astres les plus radieux. C'est donc en cet état de gloire que Jésus règne dans les cieux, en attendant que son Père, à la droite duquel il est assis, ait successivement réduit tous ses ennemis à lui servir de marchepied (182).

Qu'elles sont froides et puériles, les données de la mythologie même la plus relevée, auprès de cette série de contrastes saisissants que nous révèlent dans le mystère de l'Incarnation, la naissance, la vie, la mort, la résurrection et l'éternelle gloire d'un Dieu! Quelle mine féconde d'images et de sentiments, ces sublimes contrastes offrent au génie du peintre, du poëte et du musicien! Mais aussi, combien elle est immense et multiple la place que Jésus-Christ, ce prototype divin, occupe dans les innombrables compositions de l'art et de la peinture, en particulier, depuis bientôt dix-neuf siècles écoulés! Il faudrait des volumes pour en donner seulement l'indication sommaire et rapide; ce serait une chose plus facile encore de les énumérer, que d'en apprécier dignement la profonde, l'inénarrable beauté. Néanmoins, nous essayons d'émettre quelques considérations à ce sujet, dans les ar-

(179) *Ego enim vermis et non homo, opprobrium hominum et abjectio plebis.* (*Psal.* XXI, 7.)

(180) *Vere filius Dei erat iste.* (*Matth.* XXVII, 54.)

(181) *Eum qui modico quam angelis minoratus est, videmus Jesum propter passionem mortis, gloria et honore coronatum.* (*Hebr.* II, 7-9.)

(182) *Dixit Dominus Domino meo : Sede a dextris meis,—donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.* (*Psal.* CIX, 1.)

ticles PEINTURE MYSTIQUE, JÉSUS-CHRIST, TYPES, etc. Au mot MARIE, nous verrons également les admirables contrastes que présentent aussi la vie, la mort, la gloire et les ineffables prérogatives de cette auguste Vierge-Mère de Dieu. Nous ne parlons pas de ceux que nous pouvons observer dans notre propre nature, parce qu'il en a déjà été question dans notre deuxième Dissertation préliminaire, touchant le beau surnaturel. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'y revenir en plusieurs endroits de ce Dictionnaire.

Il est d'autres contrastes que nous fournit la poétique chrétienne, dans les œuvres qu'elle a inspirées. Prenons pour exemple celui qui existe entre la condition humble de la plupart des saints, et l'expression surhumaine que révèle la physionomie de ces fidèles serviteurs de Dieu. On dit qu'un grand nombre d'entre eux étaient beaux. Je n'ai pas de peine à le croire ; mais, ce qui est incontestable, c'est que tous ont participé, plus ou moins, de cette beauté surnaturelle, qui est tout à fait indépendante de la beauté physique, et dont l'expression ne se trouve que dans les compositions des artistes véritablement inspirés par le génie chrétien. Or, cette beauté, dont nous avons déjà fait ressortir la supériorité sur toutes les autres, est d'autant plus saillante qu'elle contraste avec la position infime que la plupart des saints ont occupée dans le monde. Sainte Catherine de Sienne n'était, on le sait, que la fille d'un teinturier. Ce n'est pas ici le lieu de raconter le rôle étonnant que cette humble fille a joué dans les plus grandes affaires de l'Eglise. Je me bornerai, pour rester dans mon sujet, à faire remarquer la beauté singulière, dans son expression douce, suave et céleste, que nous révèle son portrait, œuvre de l'école mystique de peinture de l'Ombrie, beauté qui nous paraît plus admirable encore lorsque nous songeons que cette humble fille de la ville de Sienne, sans lettres, sans culture, dut tout, comme saint Paul, à la grâce divine, qui, seule, l'avait éclairée, sanctifiée et inspirée, dans les grandes œuvres de son esprit et de son cœur. Aussi Catherine de Sienne est restée et ne cessera d'être un des plus beaux types de femme, dont la religion et les arts qu'elle inspire puissent s'enorgueillir. Mais il est un contraste plus saisissant encore, c'est celui de la laideur physique de quelques saints, opposée à la beauté mystique de leur visage. On raconte que le célèbre philosophe Socrate était laid de figure, et que cependant les sentiments de vertu dont il était animé imprimaient sur ses traits un cachet de beauté morale qui faisait bientôt oublier sa laideur. Combien plus la beauté surnaturelle, évidemment supérieure à la beauté morale, doit-elle contraster avec la laideur physique, dans la physionomie des saints dont nous parlons, et les rendre véritablement beaux, au double point de vue de l'esthétique et de la foi ! Ici donc, comme partout, ce qui est réellement bon est nécessairement beau, de même que si on veut aller jusqu'au fond des choses, ce qui est véritablement beau doit être nécessairement bon. (*Voir* notre deuxième Dissertation préliminaire sur le Beau, et les articles ECOLE MYSTIQUE, PEINTURE, TYPES, etc.) Dans les pays où règne le catholicisme, il est encore bien d'autres contrastes qui naissent de la religion, au profit de l'art, qui puise en elle les motifs de ses compositions. Ainsi, par exemple, l'intérieur d'une église gothique nous paraîtra d'autant plus sévère, d'autant plus favorable à la méditation et au recueillement, que cette église se trouvera, comme Notre-Dame de Paris, dans une mondaine et bruyante cité. Et même les ornements extérieurs de l'auguste édifice, tels que ses flèches, ses pinacles et ses clochetons, se montreront d'autant plus hardis, sveltes et élancés, qu'ils contrasteront plus sensiblement avec les constructions civiles et trop souvent vulgaires qui en cerneront les flancs de toutes parts. Le dessinateur intelligent ne manquera pas de saisir ce contraste, pour mettre plus en relief l'architecture si originale, si grandiose et si fortement accusée du temple chrétien.

Dans le sens des considérations qui précèdent, on a fait observer, et non sans justesse, qu'une église monumentale, lorsqu'elle est complétement dégagée des maisons ou établissements juxta-posés autour d'elle, perd beaucoup de son effet. Il est vrai, cependant, que tant de belles moulures et de reliefs habilement traités ont été exécutés, sans doute, pour être vus et non pour être masqués par des bâtisses disparates entre elles, et sans rapport de style avec le monument principal. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'un grand édifice, tout à fait isolé, semble moins hardi, moins imposant, parce qu'il n'y a plus autour de sa masse de constructions accessoires qui puissent lui servir de terme de comparaison. Le Mont-Blanc, ce géant des Alpes, paraîtrait moins gigantesque, si l'œil pouvait le mesurer sans interruption, de la base au sommet, qu'il ne le paraît, vu du pied des montagnes déjà si hautes qui lui servent de contreforts.

S'il est vrai que les monuments religieux situés au centre de nos profanes et bruyantes cités tirent de ce contraste une plus grande beauté, ils n'en offrent pas une moindre, quoique dans un ordre d'idées différent, lorsqu'ils s'élèvent dans une vaste solitude, ou sur une montagne déserte et inhabitée. Mais alors ce n'est plus au contraste, mais bien à l'harmonie de leur site, en rapport avec leur caractère et leur destination, qu'ils empruntent ce nouveau genre de beauté. (*Voy.* HARMONIES *de la Nature et de la Religion.*)

CONTRASTES EN MUSIQUE. *Voy.* OPÉRA.

CONTREFORTS. *Voy.* ROMAN.

CONTREPOINT. Musique à plusieurs parties. Ce mot dérive de l'usage où l'on était autrefois d'ajouter aux points qui servaient de notation à la mélodie, d'autres points l'un sur l'autre ou l'un contre l'autre, *con-*

trapunctum, pour marquer les accords, lorsqu'on voulait harmoniser un morceau. Cette expression a été conservée pour désigner tout ce qui appartient à l'harmonie, et à celle des voix principalement. Elle est presque synonyme du mot harmonie; je dis *presque*, attendu qu'il y a une différence entre ces deux mots, quant au sens respectif qu'on leur donne, le premier étant mieux employé pour exprimer un genre d'harmonie soumis à des règles sévères, et propre au style ecclésiastique; le second se prenant dans une acception plus étendue, pour désigner la science et la pratique des accords en général. Néanmoins, comme l'harmonie doit son origine à la liturgie catholique, c'est pour l'article qui lui est consacré dans ce Dictionnaire que nous réservons les quelques développements d'esthétique qu'il exige.

Il y a plusieurs sortes de contre-point : il y a le contre-point *simple* à deux ou à plusieurs voix, qui consiste dans les notes d'une égale valeur, qu'on place les unes contre les autres; c'est pourquoi on l'appelle aussi *contre-point égal*. C'est à ce genre de contre-point, le plus usuel, le plus ecclésiastique, qu'appartient le *faux-bourdon*. Il y a le contre-point *inégal* ou *figuré*, qui consiste, à mettre deux, trois ou quatre notes contre une note de la mélodie. Si l'on ajoute à ce chant des mélodies composées de diverses valeurs de temps, on aura le contre-point *mixte* ou *fleuri* qui réunit toutes les autres espèces de contre-point. Il y a encore le contre-point *double* susceptible d'être renversé, de manière à ce qu'on puisse transporter, par exemple, à la basse la partie supérieure, et réciproquement, sans que l'harmonie cesse d'être bonne et régulière. Il y a aussi le contre-point *fugué* qui admet la variété de sujets, la variété d'intonations et plusieurs autres ressources propres à rendre une composition noble et savante (183).

C'est dans le genre du contre-point fugué, que sont chantées à Rome les principales parties de la messe solennelle par les chapelains chantres pontificaux. En entendant cette musique si calme, si douce et si variée, on peut encore se faire une idée de ce qu'elle devait être à l'époque de sa splendeur. Les parties de la messe dont le texte varie fréquemment, telle que l'Introït, le Graduel, l'Offertoire, la Communion, sont exécutées en contre-point simple, note contre note; tandis que les parties immuables, comme le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, sont chantées en contre-point fugué, et traitées avec tous les ornements et les artifices harmoniques dont ce genre de composition est susceptible. C'est, du reste, un usage fort ancien à la chapelle pontificale (184) de chanter presque tout l'office à quatre voix, sans accompagnement. L'unisson y est si rarement employé, qu'on peut dire que l'harmonie des voix y règne en souveraine depuis des siècles.

Les accents du contre-point ecclésiastique ont quelque chose de grave, de solennel et de mystérieux qui vous saisit jusqu'au fond de l'âme et vous pénètre de joie et de respect, surtout lorsque l'accompagnement de l'orgue vient mêler sa religieuse harmonie à celle des divins concerts. C'est ce que l'on éprouve, par exemple tous les dimanches, en assistant à la messe capitulaire de la primatiale de Saint-Jean de Lyon, dotée par son illustre pontife, Mgr le cardinal de Bonald, de l'un des plus beaux chœurs de chant qui existent dans la catholicité. Quelle inexprimable harmonie résulte de cet heureux mélange d'un si grand nombre de voix d'enfants, de ténors et de basses qui, unies à l'orgue sacré, font retentir la noble basilique d'accents inconnus jusque-là! Un tel effet s'explique par la *tonalité* du plain-chant, qui préside à cette harmonie et la préserve infailliblement des atteintes du système musical moderne, en lui servant de base inébranlable. *Voy.* les art. CONSONNANCE, HARMONIE, MUSIQUE, OPÉRA, ORGUE, IDÉAL, dans lesquels nous traitons les questions qui se rattachent au contre-point.

CONTRE-SENS. Ainsi que ce mot l'indique, l'artiste qui rend une pensée, une affection, une image, autre que celle que lui impose son sujet, commet un véritable contre-sens. Il y en a de plusieurs espèces. Il y en a dans le *caractère*, lorsque, dans un tableau, par exemple, un personnage d'un rang élevé nous présente les traits vulgaires d'un homme de basse condition. Il y en a dans le *lieu*, lorsqu'on fait entendre, par exemple, dans une église une musique bruyante et guerrière, qui conviendrait mieux sur un champ de bataille que dans le temple consacré à la prière et au recueillement. Il y en a plusieurs autres qu'il serait trop long d'énumérer. Mais le plus choquant de tous est celui qui se produit dans *l'expression*. On peut ajouter que c'est aujourd'hui le plus fréquent; on ne le rencontre que trop souvent, en effet, dans les œuvres modernes de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la musique. Toutefois, il est juste de reconnaître la tendance contraire qui se manifeste depuis quelque temps, grâce à l'étude de plus en plus populaire des principes de l'esthétique.

Ce qui rend le contre-sens si choquant, en fait d'art, c'est qu'il est la violation fla-

(183) Au moyen de ce contre-point, on peut varier la modulation par des combinaisons surprenantes, arrêter agréablement l'attention de l'auditeur toujours sur le même sujet, et enrichir considérablement l'harmonie. Dans les compositions grandioses, les traits de contre-point fugué produisent des effets merveilleux et des beautés d'un genre tout à fait particulier. (*Dictionnaire de musique*, de Lichtental. Paris, 1839, tom. II.)

(184) Il ne faut pas confondre le collége des musiciens chantres du Pape avec celui des musiciens attachés au chapitre de la basilique de Saint-Pierre. Ceux-ci sont plus nombreux, et leurs chants, accompagnés de l'orgue, appartiennent plutôt au style libre ou idéal de la musique moderne qu'à celui de l'antique et mâle contre-point.

grante de l'une des principales règles éternelles du beau, la convenance. Cette violation est particulièrement choquante dans les œuvres de l'art chrétien, à cause de la gravité et de la sainteté des sujets sur lesquels il s'exerce, dans la peinture notamment.

Une œuvre d'art, fût-elle parfaite d'ailleurs, si elle renferme un contre-sens, elle cesse par là d'être belle, et n'inspire plus qu'un sentiment pénible à l'homme de goût qui la considère ou qui l'entend ; ses plus hautes qualités de style et de composition ne sauraient racheter en faveur d'un artiste le défaut de convenance et d'harmonie d'où résulte le contre-sens. Nous en donnons un exemple frappant dans l'article suivant, en ce qui concerne la musique sacrée. Pour éviter les répétitions, nous y renvoyons le lecteur, ainsi qu'aux mots, CARACTÈRE, EXPRESSION, HARMONIE, etc.

CONVENANCE. Ainsi que nous venons d'en faire la remarque dans l'article précédent, la convenance est une des principales et éternelles règles du beau. Elle ne souffre aucune exception, et rien ne saurait la suppléer. On chercherait vainement la beauté là où elle n'existe pas. Au contraire, les sujets les plus ordinaires, les monuments les plus simples tirent d'elle seule un certain genre de beauté qui plaît à l'esprit et le satisfait. Une statue d'une exécution commune, mais dont la pose, les draperies et surtout l'expression se trouveront en rapport avec la nature du personnage qu'elle représente, offrira ce genre de beauté qui vient de la convenance, et qui produit toujours son effet. Il en sera de même d'un édifice, d'ailleurs ordinaire, mais dont la disposition et les lignes principales seront en harmonie avec la destination à laquelle il a été affecté. Cet édifice sera réellement plus beau, à cause de ce caractère général de convenance que l'architecte lui aura donné, qu'un autre qui serait plus riche plus original, qui serait même orné de chefs-d'œuvre dans ses détails accessoires, mais dont l'aspect général jurerait avec la fin principale pour laquelle il aurait été construit. C'est ce qui fait qu'une reproduction fidèle du Parthénon d'Athènes pourra être en soi quelque chose de fort remarquable, ce qui ne l'empêchera pas d'être aussi quelque chose de fort détestable, du moment où l'on voudra affecter à un temple chrétien ce type célèbre du temple païen. On dira peut-être que c'est là une vérité qui saute aux yeux. D'où vient donc qu'elle est généralement si peu comprise des hommes du métier ?

Terminons par un dernier exemple, que nous prendrons dans le domaine de la musique.

Je suppose que les meilleurs chanteurs et cantatrices des théâtres lyriques de Paris exécutent dans une église, pendant l'office divin et en présence d'un grand nombre de fidèles, quelques cavatines, duos, trios et chœurs de l'opéra du Barbier de Séville de Rossini, le tout accompagné d'un orchestre à la hauteur de cette musique si brillante, si originale, du grand maître italien. Sans doute, cette musique ainsi parfaitement rendue, sera, *intrinsèquement*, quelque chose de délicieux, de ravissant, et comme mélodie fraîche, gracieuse, toute d'inspiration, et comme harmonie riche, variée, inépuisable dans ses heureuses combinaisons. Ce sera en un mot, *en soi*, de la belle, de l'admirable musique, tout comme au théâtre Italien. Pourquoi donc l'audition d'une telle musique, en un tel lieu, et dans une telle circonstance, ne produira qu'un sentiment de répulsion et de dégoût sur toutes les personnes de cet auditoire qui conserveront encore une lueur d'intelligence et de bon sens ? Pourquoi se récrieront-elles et diront-elles avec toute raison que c'est là une musique détestable, du dernier mauvais goût ? Pourquoi ? parce que la convenance, cette règle suprême du beau en toute chose, est ici ouvertement violée, et quant aux paroles sacrées auxquelles on a osé adapter une musique si mondaine, et quant au lieu saint qui en retentit, et quant au personnel chargé de la rendre. Oui, cette musique si vive, si légère, si étincelante et si belle au théâtre, parce qu'elle y est à sa place, sera ici mauvaise, détestable, dans toute l'acception du mot, parce qu'elle y sera déplacée de toutes manières. On aura beau objecter cet axiome trop facilement accepté : « L'art pour l'art. » Nous répondrons que la loi suprême de l'art, c'est la convenance et l'harmonie des choses entre elles, et que du jour où cette grande loi aura été foulée aux pieds, tout dans l'art, comme dans les institutions, se précipitera dans une profonde anarchie. Ceci est une preuve de plus des rapports intimes, nécessaires, qui existent entre le beau et le bien (185). Nous ne pousserons pas plus loin cet

(185) *Decorum enim quod bonum*, avait déjà dit saint Ambroise, dans son ouvrage *De Isaac et anima*, c. 8. Ce principe fondamental : « Rien n'est beau que ce qui est bon ; » on le trouve dans presque tous les ouvrages des saints Pères. Ils en font l'application aux parties diverses du corps humain. « Aucun corps, disent-ils, n'est beau, s'il n'est conformé de la manière la plus convenable à sa destination. » (Clément d'Alexandrie, *Pædagog.*, lib. II, c. 12.) Ce principe était aussi celui de saint Augustin (*De ordine*, lib. II, c. 2), et de la plupart des écrivains de cette époque, presque tous héritiers des maximes de Platon. Ils le rapportaient à Dieu qui, dans leur pensée, était souverainement beau, parce qu'il était souverainement bon. Mais ils l'appliquaient également aux objets terrestres, dont la beauté n'était à leurs yeux que l'émanation de celle de Dieu. « Un des caractères de la beauté du corps, disait saint Clément d'Alexandrie (*loc. cit.*), est d'offrir des signes de la beauté de l'âme. » — « Tu es belle, mon amie, disait saint Grégoire de Nysse (*loc. cit.*, *hom.* 15), tu es belle comme la vertu. »

Mais, dans les choses qui tombent sous les sens, la convenance, qui n'est que le synonyme de l'ordre et de l'harmonie, était pour eux la première condition du beau. « La beauté, disait saint Grégoire de Nysse (*Orat.*, 22), ne saurait exister sans la symétrie et l'ordre ; elle est plus admirable dans un tout que

article, puisqu'il trouve son complément dans ceux que nous avons indiqués plus haut.

CORMONT (Renault de), un des architectes de la cathédrale d'Amiens. *Voy.* Amiens.

CORNELIUS, peintre allemand. *Voy.* Caractère.

CORSINI (Chapelle). C'est la première qu'on trouve à gauche, en entrant dans la basilique de Saint-Jean de Latran. Cette chapelle, en forme de croix grecque, fut élevée par Clément XII, à son ancêtre saint André Corsini, evêque de Fiésole. Bâtie en 1734 sur les dessins d'Alexandre Galiléi, elle offre un des plus parfaits modèles du genre, tant à cause de la simplicité et de l'unité de son plan qu'à cause du choix intelligent et de l'application heureuse des motifs de son ornementation, complétement en rapport avec l'ensemble et le caractère général du monument. On peut dire que la beauté du travail y égale la richesse des matériaux.

La chapelle Corsini, avec sa splendide décoration architecturale, avec les marbres précieux et variés, les statues, les bas-reliefs, les peintures, les mosaïques, les stucs dorés qui y sont partout prodigués, est sans contredit une des plus belles chapelles de l'univers. Seulement, il est à regretter qu'elle ne soit point liée architecturalement au corps de la basilique Constantinienne, dont elle forme un accessoire tout à fait indépendant, qui n'a pas sa raison d'être là plutôt qu'ailleurs : ce défaut est, du reste, plus ou moins sensible dans la plupart des chapelles les plus renommées des basiliques de Rome : ce sont de véritables hors-d'œuvre par rapport aux monuments auxquels elles tiennent comme dépendance accessoire, ce qui toutefois ne diminue en rien leur beauté intrinsèque. Nous faisons spécialement cette remarque au sujet de la basilique de Saint-Pierre, dans la dissertation critique que nous avons consacrée à cet édifice. *Voir* Saint-Pierre de Rome.

COULEURS. Il ne saurait être question dans cet article de notions techniques et physiques sur les couleurs. La nature de notre livre suffit pour nous indiquer les aspects sous lesquels nous pouvons traiter ici un sujet aussi vaste et aussi compliqué.

C'est dans la peinture que la couleur joue son principal rôle. Personne n'ignore que le prisme de l'arc-en-ciel en donne les sept nuances qui, elles-mêmes, par mille gradations imperceptibles se subdivisent, pour ainsi dire, à l'infini. Les sept notes de la musique ont ce rapport avec les sept couleurs génératrices de la peinture, qu'au moyen des nombreuses modifications dont elles sont susceptibles, elles suffisent aux développements de la mélodie la plus brillante et de l'harmonie la plus compliquée, de même que les sept couleurs du prisme, grâce aux combinaisons si étonnantes auxquelles elles se prêtent, suffisent également au peintre habile dans son art, pour exprimer les teintes les plus riches et les plus variées.

L'emploi des couleurs a toujours occupé une place plus ou moins importante dans la peinture chrétienne, et même il n'a pas été étranger à la décoration de l'architecture de nos églises. Pour ne parler ici que de la peinture, et de la plus noble dans l'art chrétien (celle des mosaïques), nous lisons dans les historiens du règne de Constantin que cet empereur fit orner les quatorze grandes églises qui venaient d'être érigées à Constantinople d'incrustations de marbre de diverses couleurs, et qu'il les enrichit de peintures, de sculptures, de dorures et de mosaïques, avec une incroyable magnificence (186). Au mot *Basiliques* (de Rome) nous donnons quelques extraits d'Anastase le Bibliothécaire, dont la lecture nous apprend que ce grand empereur décora avec une égale magnificence les basiliques de l'ancienne capitale de son empire de ces splendides mosaïques dont quelques-unes, conservées ou habilement restaurées, sont encore aujourd'hui les plus beaux ornements de ces temples augustes.

L'histoire de l'emploi des couleurs et de son influence sur la peinture et sur l'art chrétien en général, depuis Constantin jusqu'à nos jours, ne saurait être comprise dans un article comme celui-ci, puisqu'elle embrasse nécessairement la peinture à l'encaustique, la fresque, la peinture à l'huile, les vitraux de couleurs, sans parler de la mosaïque, la plus ancienne des peintures, dont nous venons de dire un mot. Nous ne pouvons donc que renvoyer le lecteur à chacun de ces articles, pour les détails que comporte un sujet aussi important et aussi varié.

Pour les peintres qui ont cherché particulièrement à obtenir de l'effet au moyen du coloris, *voy.* Venise.

Les sons ont également, dans la musique, et principalement dans la musique instrumentale, leurs couleurs. *Voy.* Orchestre, Timbre.

dans ses parties. » — « Le beau accompli consiste dans l'unité, disait saint Augustin (*De vera religione*, c. 30, 31, 34, 39). Homme, qui es-tu pour te flatter de le connaître? Dieu seul voit l'unité absolue, seul il est l'unité : faible créature, qu'il te suffise d'apprécier le *convenable;* là est le *beau* pour toi, le *seul beau* dont puisse jouir la nature mortelle. »

(186) Indépendamment des chefs-d'œuvre des arts transportés à grands frais à Constantinople, de Rome, de la Grèce et de l'Asie, pour orner les édifices publics, il fit exécuter un nombre infini de tableaux, de statues, de bas-reliefs, représentant Jésus-Christ, la Vierge, les prophètes, les apôtres. — On bâtissait en même temps des églises à Rome, à Naples, à Capoue, à Antioche, à Tyr, à Jérusalem, à Bethléem et dans toutes les villes de l'empire. (*Histoire de la peinture au moyen âge*, par Emeric David, p. 2 et 3.)

Enfin, il y a ce que l'on a appelé, dans ces derniers temps, la *couleur locale*, qui consiste à donner à un tableau quelque chose de la physionomie du site, du lieu, où se passe la scène qu'il reproduit, et à la musique le caractère du pays, des mœurs et de l'époque des personnages dont elle exprime les sentiments divers (187). Nous ne pouvons qu'indiquer rapidement des notions de ce genre, attendu qu'elles ne se rattachent, surtout en ce qui concerne la musique, que fort indirectement à l'esthétique de l'art chrétien.

Il n'en est pas de même du symbolisme des couleurs représenté dans les pierres précieuses, qui fleurit surtout durant l'époque hiératique, avant le XIIIe siècle, et qui exerça la science et l'imagination des auteurs mystiques de cette époque si extraordinaire et si peu connue. Nous nous bornerons seulement ici à la symbolique des douze pierreries énumérées dans l'Apocalypse comme fondements de la Jérusalem nouvelle, et nous suivrons pas à pas l'explication aussi intéressante que solide qu'en donne Mme Félicie d'Ayzac, dans sa *Tropologie des Gemmes* (188), avec les savantes notes qui l'accompagnent et que nous reproduisons également.

« Par un (autre) rapprochement avec les saintes Ecritures, les verrières non historiques rappelaient spécifiquement la plupart des vertus chrétiennes, et cette allusion consistait dans la nature diaphane et les couleurs de leurs vitraux. On trouvait effectivement en eux l'apparence des pierreries, et chaque pierre précieuse était l'emblème de quelqu'un d'entre ces trésors (189).

« Il serait malaisé sans doute de rallier complétement en un corps d'ouvrage les innombrables allusions rattachées au nom de chacune des pierreries, sous ce règne de l'hermétisme, et même à celles seulement qui sont mentionnées dans la Bible ; il l'est moins de trouver dans les commentateurs des livres sacrés la signification précise de quelqu'une de leurs séries, par exemple, les douze pierres qui forment les fondements de la sainte Jérusalem, au chapitre 21 de l'Apocalypse, et des douze pierres qui ornaient chez les Juifs le rational du grand pontife (190). Disposées sur quatre rangées, chacune formée de trois gemmes, elles abondaient en allusions ; le nombre quatre pour les rangs signifiait les quatre vertus cardinales (191), et le nombre trois, pour les gemmes, les trois vertus théologales (192).

« De plus, chacune de ces pierres, par sa nature spéciale, ses propriétés, sa couleur, répondait à plusieurs vertus, surtout à une dominante ; et, par des rapports implicites dont l'histoire donne la clef, cette vertu symbolisait dans le rational du grand prêtre, l'un des douze fils de Jacob, chefs et représentants des douze tribus (193), et dans la série des fondements de Jérusalem, un apôtre. Quelques-unes font à la fois allusion aux deux personnages, parce qu'elles sont mentionnées dans l'une ou dans l'autre série (194).

« Les douze pierreries énumérées dans l'Apocalypse comme fondements de la nouvelle Jérusalem, sont le jaspe, le saphir, la chalcédoine, l'émeraude, la sardonix, la sarde, la chrysolithe, le béryl, la topaze, la chrysopase, l'hyacinthe, l'améthyste ; et les douze du rational sont : la sarde, la topaze, l'émeraude, l'escarboucle, le saphir, le jaspe, le ligurius, l'agate, l'améthyste, la chrysolithe, l'onyx, le béryl. Nous allons donner l'interprétation du sens mystique de ces gemmes et de deux autres pierres, le grenat et le diamant, souvent mentionnées dans les livres saints, pour signifier des mérites, des qualités ou des vertus.

« Voici donc la symbolique des pierres précieuses :

« Le *jaspe*, pierre opaque, dure, souvent d'une nuance verte, était, par ces trois caractères, propre à représenter la foi (195). L'impénétrabilité des mystères auxquels la foi est appliquée avait un rapport implicite avec l'opacité du jaspe ; la dureté de cette pierre en exprimait la fermeté ; l'allusion de la couleur verte en rappelait la persistance, ainsi que l'éternité des choses divines (196) qui en sont le domaine et l'objet. Le jaspe représenta Gad, dont le nom signifie armé,

(187) *Voy.* OPÉRA.

(188) *Annales Archéologiques*, tom. V, 1846.

(189) *Non enim unius coloris* Ecclesiæ *filii sunt, sed pro diversitate virtutum, quasi quædam gemmæ diversi coloris in eis refulgent.* (S. Brunon. Asteus., *Expositio super Pentateuch.*, c. 30.)

(190) On appelait rational une pièce de broderie de forme carrée et d'un tissu fort précieux, que le grand prêtre portait sur sa poitrine, et qui était chargée de quatre rangs de pierres précieuses (trois par rang), sur chacune desquelles était gravé le nom de l'une des douze tribus d'Israël. (*Exod.* XXVIII, 2, 4, 15, 17, 21.)

(191) Allusion presque toujours attribuée implicitement à ce nombre pendant les temps hiératiques, c'est-à-dire, antérieurs au XIIIe siècle, et qui leur survécut longtemps. C'est ainsi qu'Innocent III interprétait quatre anneaux qu'il envoyait au roi d'Angleterre.

(192) Innocent III, *De sacro altaris mysterio*, liv. I, c. 26 et 27. — S. Bruno. Astens., *Expositio super Pentat.* — *Exod.* XXVIII. — Et dans les commentateurs et les gloses, *passim*.

(193) Quelquefois aussi, dans le rational, les apôtres simultanément avec les patriarches. (S. Brunon. Astens., *Expos. sup. Exod.*)

(194) Ce sont le jaspe, le saphir, l'émeraude, la sarde, la chrysolithe, le béril, la topaze, l'améthyste, ensuite le ligurius et l'onyx ; l'un dont la nature est contestée et que les commentateurs croient identique à l'hyacinthe, l'autre analogue à la sardonix.

(195) *Jaspis... quo... fides significatur, sine qua impossibile est placere Deo.* (S. Brunon. Ast., *Præf. in lib. sup. Apocalyps.*, XXI.)

(196) *Jaspis viridem habet colorem... Tali ergo colore Dominus noster apparere voluit, ut nobis insinuaret quid appetere debeamus. Habet enim Dominus colorem jaspidis, quia semper viridis, semper vivens, semper immortalis est et nunquam ad siccitatem veniens.* (S. Brun. Astens., *Præfat. sup. lib. Apocalyps.* IV. — Et vid. in *Gloss. in Apocalyps.*, IV.)

heureux, prêt à l'attaque, et dont la tribu précédait les autres pendant la marche et au combat. Le jaspe figura aussi le prince et le chef des apôtres, Pierre, fondement de l'Eglise, Pierre à qui Jésus-Christ lui-même a promis la stabilité (197).

« Le *saphir*, dont la couleur tendre rappelle l'éclat de l'azur, et qui souvent ponctué d'or resplendit aux feux du soleil, était l'espérance chrétienne, et la sainte contemplation (198). Il représentait Nephtali, ancêtre de plusieurs apôtres dont les paroles admirables, comme l'avait prédit Jacob (*Gen.* XLIX, 21) étaient dignement exprimées par l'or et la couleur du ciel. Le saphir désigne, selon Arétas, saint Paul, adjoint au chœur des douze apôtres, mais en même temps et spécialement saint André, dont le nom exprime une âme virile, et qui, ravi en Jésus-Christ, pendant les deux jours de retraite qu'il passa en sa compagnie, aussitôt après son appel, s'enflamma de sa charité et quitta pour toujours le siècle (199).

« La *chalcédoine*, sorte d'agate, d'une nuance trouble et comme voilée de nuages, pâlit à la clarté du jour, mais resplendit dans les ténèbres ; c'est la douce miséricorde (200), objet de mépris pour le monde, mais bénie du maître du ciel ; c'est encore l'humilité modeste et qui se plaît dans l'ombre (201), mais précieuse et rayonnante pour celui qui voit dans la nuit (202). L'éclat flamboyant qu'elle jette l'assimilant à l'escarboucle, lui fit partager avec cette gemme l'allusion à la charité, et par là elle désignait saint Jacques, fils de Zébédée, surnommé aussi le Majeur, et le premier des douze apôtres qui ait versé son sang pour la foi (203).

« L'*émeraude*, rappelant par sa couleur la pompe des champs, la jeunesse de la nature, et dont rien ne ternit l'éclat (204), symbolisait comme le jaspe, les choses d'essence éternelle, l'inaltérable et vive foi (205), l'incorruptibilité de l'âme des justes (206), arbres plantés, dit l'Ecriture, sur le bord du courant des eaux, et qui ne s'effeuillent jamais (207). La mystagogie hermétique vit encore dans l'émeraude Juda, caractérisé par la force et par l'éternité du sceptre qui ne devait point sortir (208) de ses mains. (*Gen.* XLIX, 10.) Elle y vit aussi la virginité, fleur du ciel tombée sur la terre, et l'évangéliste saint Jean, seul vierge parmi les apôtres (209).

« L'*escarboucle* brillait sur le rational où la chalcédoine n'avait point place. Son nom grec (charbon enflammé) désignait la tribu de Dan, à cause de deux circonstances ; l'une était l'incendie de la cité de Laïs par les Danitides ; l'autre, celui des moissons des Philistins, par Samson, Danitide aussi. Dans la langue tropologique, l'escarboucle est la charité.

« Par une sorte d'antithèse, ou plutôt en vue du prix de la modestie (210), l'escar-

(197) *Jaspis gemma firmissima et virens, ideoque smaragdo subsimilis.* (Isid., l. XVI, c. 7.) *Jaspis congruit Gad : tribus enim Gad fortissima præivit alias tribus ad terram promissam fortissimeque pro illis dimicavit.* (*Num.* XXXII, 25 ; *Jos.* IV, 12.) — *Unde et Gad hebraice idem est quod instructus, accinctus, armatus, felix.* (*Gen.* XLVIII, 19.) — *Tropologice jaspis significat fortitudinem fidei. Unde et in Apocalyps. tribuitur sancto Petro, qui est petra et fundamentum Ecclesiæ post Christum ; ideoque feliciter hæc petra in suis successoribus perdurat.* (Cornel. a Lap., *in Exod. commentar.*, XXVIII.)

(198) *Saphiri serenitas spem... significat... Habes igitur in saphiro quod speres...* (*Lettre du Pape Innocent III à Richard, roi d'Angleterre.*)

(199) *Saphirus, qui cæruleus est, id est cœlestis coloris et aureis punctis collucet, quique radiis solis percussus, ardentem emittit fulgorem. Hic congruit Nephtali, a quo plerique apostolorum prognati, aurea et cœlestis Evangelii verba, et ut Jacob vaticinatus est* (*Gen.* XLIV, 21). *eloquia pulchritudinis orbi dederunt. — Tropol. saphirus significat, eos qui corpore in terris, mente et vita in cœlis versuntur, unde in Apoc. tribuitur sancto Paulo, ut vult Aretas, vel potius, S. Andreæ, qui amore cœli et radiis Christi, biduo apud eum manens, in ejus amorem exarsit, et terrena omnia, prospera æque et adversa calcavit, Viritis ergo Andreas juxta nomen suum fuit ἀνὴρ, id est vir.* (Cornel. a Lap., *in Exod. commentar.*, c. VIII.)

(200) Innocent III, (*De sacr. alt. myst.*, l. I, c. 27) appelle cette pierre *achates* (agate) et l'assigne à la vertu de misericorde.

(201) *Beati misericordes, quoniam misericordiam consequentur* (*Matth.* V, 7).

(202) *Chalcedonius, qui ignis effigiem subpallidam quodammodo habens, in nubilo et abscondito fulgoris flammas amittit palam autem et subdio parum quid ignei luminis dare videtur. Hoc autem lapide apostoli et doctores... etsi apud Deum magni sint meriti, multumque refulgeant inter homines, tamen ignobiles, viles humiles et despectabiles sese ostendunt.* (S. Brun. Ast., *præf. in lib. sup. Apocal.*, XXI).

(203) *Chalcedonius, qui carbunculo colore est similis, tribuitur Jacobo, fratri sancti Joannis, quia ardens charitate Christi, primus apostolorum pro Christo martyr occubuit.* (Cornel. a Lap. *in Exod. Comm.*, c. XXVIII.)

(204) *Smaragdus, quasi herba viridis est ; per quam immortalitatem intelligimus, quæ semper virens, nunquam ad siccitatem pervenit.* (S. Brun. Ast., *præfat. in lib. sup. Apocal.*, IV.)

(205) Innocent III, *De sac. alt. myst.*, l. I, c. 27.

(206) *Smaragdus, qui jaspide viridior, herbarum quoque viriditatem sua viriditate superare videtur ; significat autem sanctorum vitam, quæ quidem post carnis resurrectionem semper viridis erit, quod nihil in eis erit, quod siccari vel mori possit.* (S. Brun. Ast., *præf. in lib. sup. Apocalyp.*, XXI.)

(207) *Justus, tanquam lignum quod plantatum est secus decursus aquarum... et folium ejus non defluet.* (*Psal.* I, 3 et 4.)

(208) *Smaragdus maxime viret... hebraice vocatur Bareket, id est fulgurans... Smaragdus congruit Levi, ait Abul., sed fallitur. Levi non computatur inter duodecim tribus. . Smaragdus est Juda, qui si Levi excludas, fuit tertius Jacobi filius ; smaragdus enim significat Judæ fortitudinem et sceptrum perenne, semperque virens usque ad Christum* (*Gen.* XLIX. 10.) *Tropoligice smaragdus significat virginitatem ; hinc in Apocalypsi* (c. XXI) *tribuitur S. Joanni, qui semper virgo mire viruit in sua virginitate.* (Corn. a Lap., *in Exod. Comment.*, XXVIII.)

(209) Innocent III, *De sacr. alt. mysterio*, t. XXVII, liv. I.

(210) *Carbunculus, grece ἄνθραξ, id est carbo ignitus, hujus enim speciem refert ; unde et ignem non sentit, qua de causa apyrotus dicitur a Plinio* (l. XXVII). *Hic congruit Dan et Danitis, quia sua fortitudine*

boucle figurait aussi cette humble vertu (211).

« L'*onyx* (du grec ὄνυξ, *ongle*) est une sorte d'agate fine, rubannée de blanc, et à laquelle les anciens trouvaient avec l'ongle une ressemblance dont il est assez difficile de déterminer le motif. L'onix figurait l'innocence, la candeur (212), la sincérité et la vérité inviolable (213). Cette pierre était assignée au patriarche Manassé et à l'apôtre saint Philippe (214).

« La *sardonix*, fusion de l'onyx et de la sarde, était d'une teinte brillante, pourpre, nuancée de plusieurs couleurs, et rappelant le plus souvent celle des grains de la grenade. Elle figurait la charité vive (215), que désignait aussi ce fruit. Sa variété de nuances rappelait la fécondité de cette vertu, ses richesses spirituelles, et son trait caractéristique qui est de se faire tout à tous (216), selon l'expression de l'Apôtre (217).

« Le *grenat*, pour les mêmes causes, avait une analogie complète avec l'allusion de la sardonyx : il figurait la charité (218).

« La *sarde*, par sa transparence et sa teinte approchante de celle du feu, qui passait pour épouvanter les bêtes féroces, rappelait la foi qui s'élève, qui aspire à monter sans mesure et s'attache aux choses d'en haut (218), et en même temps le martyre (219). Elle symbolisa Ruben, à cause de la publicité de ses scandales représentée par la lumière, et aussi de son grand amour pour son jeune frère Joseph, qu'il défendit seul contre tous ses frères.

« Saint Barthélemy, dont le corps fut tout ensanglanté par le plus cruel des martyres, et qui était terrible au démon, fut assimilé à la sarde (220).

« La *chrysolithe* (pierre d'or), d'un jaune d'or mêlé de vert, représentait la vigilance (221) et la sagesse (222). La nuance dorée de la chrysolithe la fit assigner à Ephraïm, par allusion à la couronne dont Jéroboam, Ephraïmite, s'empara après Salomon, et qu'il transmit à sa descendance. Dans le langage hiératique, la chrysolithe était attribuée à la pénitence, et symbolisait saint Matthieu (223).

« Le *béryl*, ou algue marine, couleur de l'eau frappée des rayons du soleil, rappelait la sainte Ecriture élucidée par le Sauveur, et aussi la saine doctrine et la science ; c'était encore la longanimité, la force et le saint héroïsme, vertus tellement surhumaines, qu'il semble que l'âme qui en est ornée réfléchisse l'être de Dieu. A cause de l'éclat passager qu'il tire des feux du soleil, le béryl représenta Benjamin, tribu tantôt resplendissante dans la personne de Saül et celle de saint Paul, apôtre, tantôt débile et décimée, comme on voit au temps de Michol (*Jud.* II, 47), où elle fut réduite à six cents hommes. Le langage tropologique assigna le béryl à l'apôtre saint Thomas, parce que sa foi subit des vicissitudes, et pour l'héroïsme chrétien qui, selon la tradition, le poussa à l'apostolat et au martyre dans les Indes.

« La *topaze*, d'un jaune brillant, approchant de celui de l'or, figurait simultanément les vertus les plus précieuses, la sagesse, la chasteté, le mérite des bonnes œuvres ; et cette espérance chrétienne, la seconde entre les vertus, sœur de la charité figurée par l'or. L'invincibilité du bras fut désignée par la topaze ; elle désigna Siméon, extermina-

excusserunt Lais (*Jud.* XVIII) *et Samsom Danitidæ qui..., succendit segetes Philisthiim* (*Judic.* XV, 5), *Tropologice, carbunculus significat ardentem charitatem.*

(211) *Tropologice onyx significat candorem et innocentiam.* (Cornel. a Lap., *in Exod. comm.*, XXVIII).

(212) *Per duos Onychinos, significantur veritas et sinceritas. Veritas per claritatem, sinceritas. per soliditatem.* (Innocent III, *De sacr. alt. myst.*, t. I, c. 20).

(213) *Onyx, ita dictus ab unguis humani similitudine. Hic significat Manassen, ob morum candorem et humanitatem: unde et in Apocalypsi datur Philippo.* (Corn. a Lap., *ibid.*)

(214) *Sardonix, cujus color igneus et rubeus est, et quasi granum malorum granatorum, clarissime rutilat, per quem charitas intelligitur.* (S. Brun. Ast., *Præf. in lib. sub Apocalyp.*, I.)

(215) *Mala punica clarissimis et dulcibus granis regulariter ordinatis plena sunt, per quem* (sic) *sanctorum ecclesias et congregationes ubique per totum mundum intelligere possumus, in quibus Christi fideles concordia pace, et dilectione cunjuncti continentur.* (S. Bruno Astens., *Exposit. sup. Exod.* XXVI).

(216) *Omnibus omnia factus sum ut omnes facerem salvos* (*I Cor.* IX, 19-22).

(217) *Granati rubicunditas charitatem significat... Habe igitur in granato quod diligas.* (*Lettre du pape Innocent III à Richard Ier, roi d'Angleterre*).

(218) Innocent III, *De sacr. alt. myst.* l. I, c. 27.

(219) *Sardius, qui, quod sanguinis colorem habet, apertissime martyrium significat.* (S. Brunon. Ast., *Præf. in lib. sup. Apoc.*, XXI.) *Sardius vero clarum et igneum colorem habet. Dominus habet autem et colorem sardinis, siquidem Deus noster est ignis ardens... Ardeamus et nos fervore charitatis accensi,* etc. (Id., *ibid.*, *super Apoc.*, IV).

(220) *Sardius, qui ignis specie translucet significat Ruben primogenitum Jacob, cujus libido se prodidit tum patri, tum aliis... Sed quia tardius suffuso humore hebetabatur, hinc convenit constantiæ et amori hujus Ruben, quo tam impense conatus est Josephum e manibus fratrum liberare,.. Sardius fervidam significat doctrinam, et pro ea martyrium: est enim colore sanguineo et igneo, quo feris terrorem incutit* (*Apocalyp.* XXI); *tribuitur Bartholemeo qui pro Christo excoriatus, totus sanguineus ideoque dæmonibus terribilis fuit...* etc. (Cornel. a Lapide, *in Exod. Comm.*, XXVIII.)

(221) Innocent III, *De sacr. alt. myst.*, l. I, c. 27.

(222) *Chrysolithus... quia aureum habet colorem, ab auro suscepit et nomen... Ideo per hunc lapidem sapientiam intelligimus.* (S. Brun. Ast., *Præf. sup. Apocalyps.*, XLI).

(223) *Chrysolithus partim aurei, partim marini est coloris. Unde hebraice vocatur Harsis, id est marinus inquit S. Hieronymus. Hic congruit tribui Ephraim, qui regiam potestatem in Jeroboam adepta, eam diutissime tenuit. Tropologice, chrysolithus significat pœnitentiam, unde in Apoc. tribuitur Matthæo, qui pœnitens fuit et fervens amore Christi.* (Corn. a Lap. *in Exod. Comm.*, XXVIII.)

Les notes relatives à la symbolique des pierres précieuses qui suivent, étant basées sur la plupart des mêmes autorités que les précédentes, nous en suspendons ici la citation, pour abréger. On aura toujours la facilité d'y recourir, dans l'original,

teur des Sichimites, et fit allusion à saint Jacques (nommé le Juste et le Mineur), à cause de sa fermeté contre les pharisiens et les scribes.

« La *chrysopase*, topaze nuancée de vert-clair, figurait, en vue de ces teintes, la réunion des bonnes œuvres. Cette pierre, symbole de l'acrimonie, et qui avait souvent la couleur d'or, figurait l'apôtre Thadée, doué de la haute sagesse que l'or représenta toujours, et d'une parole incisive et redoutable aux hérétiques.

« L'*agate*. On attribuait à l'agate, ponctuée et veinée de plusieurs couleurs, beaucoup de vertus salutaires : celles de neutraliser les poisons et la morsure des reptiles, de guérir et chasser les fièvres, de dissiper les contagions. Elle répondit par analogie au patriarche Issachar et à sa tribu, dont la saintété est louée, et qui la conserva intacte au milieu de populations prévaricatrices.

« L'*hyacinthe*, d'une teinte approchant de celle d'un ciel serein et dont la nuance est changeante, était prise pour la prudence qui tempère le zèle ardent et pour la douce condescendance que le Christ commande aux parfaits. En vue de ces analogies, saint Brunon l'assigne à saint Paul.

« Le *ligurius*, que saint Jérôme croit être le même que l'hyacinthe, et dont les anciens vantent la nuance d'un violet tendre et brillant, était le symbole d'Aser (bienheureux), dont le pain, délices des rois et figure du sacrement de l'Eucharistie, est exalté dans la *Genèse* (cap. XLI, v. 20). Le Ligurius correspondait à l'apôtre Simon le Chananéen, dont les mœurs étaient angéliques, et le détachement céleste.

« L'*améthyste*. L'améthyste (*sans ivresse*) réunissant les nuances les plus aimables, le violet, le rose et le pourpre, répondait par cette fusion à l'humilité des enfants, à la modestie craintive des vierges, et à la largesse chrétienne (*largitas*), qui, dans l'intention de son nom latin, est une abnégation de soi poussée jusqu'à l'acquiescement au martyre. L'améthyste représente Zabulon, ancêtre de plusieurs apôtres et l'apôtre saint Matthias, d'une humilité sans exemple.

« Le *diamant*. La tropologie hiératique, considérant que le diamant résiste à la persécution et aux flammes, le compare, dans son langage, à la force surnaturelle cachée au fond des cœurs chrétiens.

« Telles étaient les allusions prêtées à ces gemmes brillantes, interprètes mystérieux du langage des Ecritures. Ces gemmes se combinant avec les vases sacrés et avec les différentes parties du temple, mariaient aux fonds sur lesquels on les appliquait leurs significations mystiques. On les vit dans beaucoup d'églises étinceler sur leurs colonnes, et particulièrement sur les encensoirs, qui, dans le sens tropologique, figuraient également les apôtres. Il n'y eut presque ni basilique, ni abbatiale opulente qui n'eût ses colonnes, surtout ses encensoirs gemmés, brillantes accumulations de tropes devenus matière et multipliant sous les yeux du corps la répétition de la même idée par la couleur, par la nature et par la forme de l'objet. Comme nous l'avons remarqué, ces métaphores consacrées avaient une analogie plus ou moins rationnelle et des affinités morales avec les qualités des pierres ; ces principales harmonies étaient l'éclat et la couleur, car les couleurs par elles-mêmes et en dehors des pierreries, avaient leurs significations. Le vert brillant, le bleu, le rouge, étaient employés pour la foi, l'espérance et la charité, et les vertus cardinales étaient rappelées, à l'entour, par la pourpre, l'écarlate, le byssus et l'hyacinthe.

« Le *vert brillant* et printannier rappelait les tendres feuillages et le manteau riant des prés, dont la renaissance annuelle est comme une image imparfaite de la résurrection des corps. Le vert symbolisa la foi, l'immortalité consolante assurée à l'âme des justes, et aussi la contemplation.

« L'*azur*, qui rappelait le ciel, désignait par là l'espérance et l'amour des choses d'en haut.

« Le *rouge*, semblable à la flamme, symbolisait la charité ; il rappelait aussi le sang et représentait la martyre.

« Le *pourpre*, insigne des monarques, signifiait la royauté et s'étendait à la justice dont les souverains sur la terre sont les premiers dispensateurs.

« L'*écarlate*, couleur du sang et mémorial des martyrs, répondait aussi à la force qui a éclaté dans les martyrs, et par sa double analogie avec la tendance ascendante et la couleur du feu, symbolisait la charité. Elle était aussi la figure de la science des saints pontifes, qui doit brûler par la ferveur et resplendir par le mérite.

« Par la blancheur de son tissu, le *byssus*, emblème de joie, spécifiait la tempérance qui produit la paix, la concorde, éléments propres de bonheur. Le *byssus* figurait aussi les générations de la tempérance ; l'innocence, la chasteté, et le témoignage authentique rendu à la foi et à Dieu.

« L'*hyacinthe*, couleur de l'air, était la prudence chrétienne, le désir des choses du ciel, la sérénité de la conscience, la paix.

« Le *vert pâle* et couleur des flots, désignait par là le baptême.

« Le *rose* indiquait le martyre, qui était aussi le sens mystique attaché aux fleurs du rosier.

« Le *safran*, à cause de son analogie avec l'or et la couleur rouge, symbolisait les confesseurs.

« La *blancheur* et la fleur du lis, qui désignaient la chasteté et l'innocence de la vie, étaient attribuées aux vierges ; le *gris*, à la tribulation ; le *violet*, à la pénitence ; le *noir*, à la pénitence et au deuil.

« Il est aisé de reconnaître dans cette explication mystique de quinze d'entre les couleurs combien les sens attribués à la plupart des pierreries ont d'analogies avec elles. Nous comptons produire en leur temps, à l'appui de nos assertions, les témoignages

explicites des écrivains du moyen âge et des Pères de l'Église les plus anciens : ceux de nos lecteurs qui ont le temps de comparer, retrouveront ces témoignages dans beaucoup de commentateurs du XIVe et même du XVe siècle, ceux-ci étant, sans exception, plus ou moins calqués sur leurs devanciers; car il ne faut point s'y méprendre ; il n'en est pas des interprétations mystiques des livres sacrés comme il en fut au moyen âge des traductions de l'art chrétien, nécessairement altérées en passant des clercs aux laïques (224) et promptement dénaturées entre les mains de ces derniers (225). Ces explications raisonnées sont toujours demeurées les mêmes en se transmettant d'âge en âge et par le clergé seulement. Si, dans les plus longs commentaires, elles paraissent quelquefois différer les unes des autres, c'est seulement à raison de la diversité des points de vue où l'on a placé leurs sujets; mais l'unité est conservée quant aux allusions principales, et s'il y a souvent abondance, il n'y a jamais contradiction.

« Ajoutons aussi, en passant, qu'outre leurs relations précises avec différentes vertus et avec les patriarches et les apôtres, les gemmes apocalyptiques, comme celles du rational, ont figuré, au moyen âge, les « douze principales vertus du Christ, » et les « douze articles du symbole de la foi catholique, » rapprochements non arbitraires, mais fondés, comme les premiers, sur les propriétés reconnues ou attribuées à ces pierreries. Pour simplifier cet article, nous avons exclu ces détails; nous signalons du moins ce fait, dont nous donnons ailleurs les preuves.

« Ce court exposé sur les gemmes, sur leurs relations avec les couleurs et sur leurs applications dans les basiliques du moyen âge peut faire entrevoir à lui seul, ce qu'était l'art hiératique (sacerdotal) dans les cloîtres et entre les mains des prélats qui en gardèrent le monopole jusque vers le commencement du XIIIe siècle. Grossier, incorrect, et tout au moins très-imparfait sous le rapport de l'esthétique, jusqu'à l'approche de ce temps, l'art chrétien y fut néanmoins tout esprit et toute vie intellectuelle, et nul type, nulle figure, aucune couleur consacrée, surtout parmi les sujets d'art, qui sont monstrueux en un sens, et qui semblent inexplicables, ne fut l'œuvre de l'arbitraire et exempt d'allusion. Cette tropologie mystique s'étendait à l'architecture, à la statuaire et à la peinture. Chacun pouvait bâtir, sculpter, peindre avec plus ou moins de talent, puisque des écoles nombreuse ouvertes dans les monastères, et souvent dans les cathédrales (226), propageaient ces différents arts. Mais la science tropologique restant connue des prêtres seuls, et exigeant une connaissance minutieuse des livres sacrés, le clergé pouvait seul déterminer le plan des églises, en combiner les caractères, et fixer l'ornementation. L'ubiquité du symbolisme dans la basilique chrétienne s'abâtardit, se travestit, puis disparut rapidement, quand les arts furent passés du domaine sacerdotal dans le domaine des laïques. On sait que cette décadence s'opéra dans le cours du XIIIe siècle, et qu'elle était consommée dans le XIVe. »

COUPOLE. Voûte qui a la forme d'une demi-sphère ou d'un demi-sphéroïde On croit trouver l'idée première de ce genre de voûte dans le comble du théâtre de l'Odéon à Athènes à la formation duquel Périclès voulut faire servir les bois des mâts, des antennes et des vergues des vaisseaux pris sur les Perses, après la bataille de Salamine. On cite plusieurs autres exemples de coupole, dans la Grèce, telles que les deux qui existent encore dans les ruines de Mycènes, dont l'une passe pour avoir été le tombeau d'Atrée, et l'autre le tombeau d'Agamemnon. Quoi qu'il en soit, c'est à l'architecture romaine que l'art des coupoles doit son principal développement. En effet, après avoir adopté cette forme élégante et originale dans les petits temples de Vesta, de Rome et de Tibur, elle l'éleva à un remarquable degré de hardiesse et de grandeur dans l'édification du Panthéon, qui devint une dépendance des thermes d'Agrippa, surintendant des bâtiments publics sous l'empereur Auguste, et dont la coupole, dit un archéologue versé dans l'étude des monuments grecs et romains, n'a encore été dépassée, en diamètre, par aucune entreprise ancienne ou moderne, et restera pour nous, sous le rapport de sa forme, comme sous celui de sa construction, le chef-d'œuvre de l'antiquité (227). Son élévation intérieure, à partir du sol jusqu'à l'arête de l'œil placé au milieu de la voûte est de 66 pieds sept pouces et demi, qui sont aussi la mesure exacte de son dia-

(224) Cette sécularisation s'opéra vers la fin du XIIIe siècle.

(225) On sait que cette décadence eut lieu dans le cours du XIIIe siècle, et qu'elle était accomplie à l'ouverture du XIVe. C'est elle qui dénatura d'abord l'esprit de mysticisme, puis le caractère idéal de la statuaire hiératique. Par une opposition remarquable, tandis que ces sources du beau s'abâtardissaient sans mesure, le luxe des combinaisons architectoniques et la beauté toute physique imprimée à la statuaire étaient en progrès ascendant.

(226) Avant la fin du XIIe siècle florissaient déjà celles des abbayes de Saint-Martin de Tours, de Corbie, de Cluny, de Saint-Denis, des cathédrales de Paris, d'Auxerre, de Reims, de Lyon, de Saint-Gall, de Fulde, d'York, et un grand nombre d'autres.

(227) Il importe de faire observer dès à présent que c'est à tort que l'on donne le nom de *coupole* aux *rotondes* romaines, quelles qu'elles soient; ce nom ne convient qu'aux voûtes semi-sphéroïdes suspendues, que l'art chrétien seul a le droit de revendiquer. Il n'avait point existé de coupole proprement dite avant Sainte-Sophie; il y avait eu un grand nombre d'églises circulaires, imitées de la rotonde romaine, dont la forme a pu sans doute donner l'idée première de la coupole. Il n'en est pas moins vrai qu'entre la rotonde romaine portant sur le sol, et la coupole byzantine suspendue dans les airs, il y a la différence du jour et de la nuit. Nous reviendrons plus en détail sur cette observation.

mètre. Il existait d'autres coupoles ou rotondes presqu'aussi grandes que celle du Panthéon, aux thermes de Titus, de Caracalla et de Constantin. Elles étaient également éclairées au moyen d'une ouverture pratiquée à leur sommet, comme celle d'Agrippa.

L'architecture chrétienne, en s'appropriant la forme de la rotonde, lui imprima une nouvelle hardiesse et une nouvelle grandeur. Elle en fit le couronnement de la partie la plus saillante du temple catholique, c'est-à-dire du point d'intersection des deux branches de la croix symbolique que figurait le temple saint. C'est ce qui fut exécuté pour la première fois lorsque, par les ordres de l'empereur Justinien, Anthémius de Tralles, et Isidore de Milet érigèrent à Constantinople la coupole de Sainte-Sophie. Détruite par un tremblement de terre, elle fut réédifiée vingt ans après par un second Isidore, neveu du premier, telle qu'elle existe encore aujourd'hui, moins la splendeur et la richesse dont elle brillait sous les empereurs grecs. Alors la hardisse de la construction le disputait à la richesse des matériaux, et toutes les parties de l'édifice étaient parfaitement appropriées à sa destination (228).

Nous avons dit plus haut que l'architecture chrétienne, en s'appropriant la rotonde du Panthéon, lui avait imprimé une nouvelle hardiesse et une nouvelle grandeur; nous pouvons même avancer que, grâce à la modification profonde qu'elle y apporta dès le principe, et aux perfectionnements qu'elle y ajouta dans la suite, elle en fit une de ses plus belles créations. Ceci demande quelques explications.

Comme plusieurs des églises bâties primitivement en divers lieux en forme de rotonde par Hélène et Constantin n'avaient rien dans leur disposition qui les distinguât des rotondes païennes, les architectes byzantins, dit le judicieux auteur que nous venons de citer, en adoptant la coupole l'inscrivirent au centre d'un carré divisé en deux nefs principales se coupant en angles droits par le milieu, de manière à ce que l'intérieur du monument ressemblât à une croix grecque, c'est-à-dire à une croix dont les quatre branches sont égales. Ils perfectionnèrent encore la construction de ces dômes, en les élevant au-dessus de quatre grands arcs disposés sur un plan carré (229). On comprend qu'en adaptant un périmètre circulaire à un périmètre quadrangulaire, on avait en surplus quatre angles. Chacun de ces angles fut alors racheté par une petite voûte en encorbellement, dont la surface est égale à un quart de sphère et qu'on ne peut mieux comparer qu'à une niche. Les dômes ainsi disposés sont dits en *pendentifs*. Ce plan en croix grecque est celui de Sainte-Sophie de Constantinople; il devint le type d'après lequel ont été bâties les basiliques grecques pendant une longue série de siècles, non toutefois sans avoir subi plusieurs modifications importantes, à diverses époques. En raison de ces modifications, les monuments religieux byzantins ont été divisés en trois classes principales, que nous allons bientôt faire connaître.

Voici comment s'exprime sur le point important qui nous occupe Thom. Hope, dans son excellente *Histoire de l'architecture :*

« Lorsque Constantin, en 328, transporta le siége de l'empire de l'immense cité de Rome dans la petite ville de Byzance, peut-être n'eut-il d'autre intention que d'échapper aux obstacles sans nombre opposés par le paganisme à la foi nouvelle dans son ancienne capitale, et d'offrir au christianisme une espace où il pût se développer plus à l'aise. A Constantinople, le nombre des Chrétiens l'emporta dès le principe sur celui des païens. Dès les premiers temps, on y demandait des églises plutôt que des temples, et l'on pouvait en bâtir non-seulement dans les faubourgs, mais au cœur même de la cité qui s'agrandit rapidement. D'un autre côté, il est vrai, les temples n'y étaient ni vastes, ni nombreux, et ne fournissaient point ces matériaux magnifiques que les Romains mettaient en pièces pour les réunir et les combiner de nouveau dans la construction des églises.

« Mais, privés de ces ressources, les architectes de Constantinople n'avaient pas à lutter du moins contre les obstacles qui arrêtaient ceux de Rome, et ils purent réaliser immédiatement leur désir de donner à l'architecture chrétienne un caractère complétement différent de celui du paganisme,

« Si la ville ne leur offrait pas dans la destruction des portiques et des péristyles d'un grand nombre de temples païens, assez de colonnes pour ériger ces longues basiliques romaines; d'un autre côté, les progrès des Orientaux dans l'art de la voûte, leur permettaient, même en employant des matériaux moins abondants et moins riches, de jeter sur de plus vastes espaces, des arcs et des coupoles plus hardies. Les longues allées de la basilique romaine furent donc supprimées. Aux angles d'un vaste carré dont les côtés se prolongeaient à l'extérieur en quatre nefs plus courtes et égales entre elles, se trouvaient quatre piliers liés par quatre arcades qui s'appuyaient sur eux; les pendentifs entre ces arcs étaient disposés

(228) *Voy.* la description aussi complète qu'intéressante que M. L. Batissier a donnée de cette célèbre basilique, dans son *Histoire de l'art monumental* (liv. VIII. — Ecole byzantine.)

(229) *C'était* une hardiesse digne du génie chrétien, *qui aspire constamment vers le ciel*, d'élever *ainsi sur* quatre piliers détachés, la rotonde païenne *qui, jusque-là* partait du *fond*, c'est-à-dire du niveau du sol, et de la suspendre, en quelque sorte, dans les airs. C'est là aussi le caractère propre de la coupole byzantine chrétienne, qui ne permet point de la confondre avec la rotonde romaine et les nombreuses imitations qui en ont été faites, même par des architectes chrétiens, en Italie, dans l'Orient, et surtout à Jérusalem.

de manière à former avec eux à leur sommet un cercle qui portait une coupole. Cette coupole ne devait point, comme celle du Panthéon à Rome, ou celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem, reposer sur un cylindre placé entre elle et le sol, mais elle s'élançait dans les airs au-dessus de ces quatre immenses arcades (230), et pour qu'elle réunît autant que possible la légèreté et la solidité avec le grand développement, elle était construite avec des tubes cylindriques de terre, agencés l'un dans l'autre. Des demi-coupoles fermaient les arcs sur lesquels s'appuyait le dôme central, et couronnaient les quatre nefs ou bras de la croix; l'une de ces nefs, terminée par l'entrée principale, était précédée d'un portique ou narthex; la nef opposée formait le sanctuaire, tandis que les deux branches latérales étaient coupées, dans leur hauteur par une galerie destinée aux femmes; souvent il s'en échappait encore de petites absides couronnées de demi-dômes, ou des chapelles surmontées de petites coupoles. Et, comme l'on avait ménagé de longues et étroites fenêtres plein cintre dans les murailles parallèles qui supportaient les toits des nefs et des absides des basiliques romaines, ainsi l'on perça des fenêtres semblables à la base des coupoles et des demi-coupoles qui couronnaient toutes les parties des églises grecques.

« Ce fut probablement à Constantinople que la cour carrée, qui pouvait rarement trouver place dans les quartiers populeux de Rome, commença à devenir d'un usage général. Elle subsiste encore dans les églises grecques que les Turcs changèrent en mosquées, à la prise de cette ville. Remarquez que les Turcs ont toujours employé des Grecs à la construction de leurs édifices religieux, et que ceux-ci ont toujours bâti les mosquées mahométanes sur le modèle des églises grecques; aussi sont-elles encore aujourd'hui précédées d'un beau portique quadrilatéral, surmonté de plusieurs rangs de coupoles égales, et le temple auquel conduit ce portique est couronné d'une pyramide de dômes qui s'élèvent l'un sur l'autre.

« Ainsi l'on voyait partout des arcs sur des arcs, des coupoles sur des coupoles; on peut dire que toutes les surfaces rectilignes, carrées, angulaires des temples d'Athènes se changèrent dans les églises de Constantinople, en surfaces circulaires et curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes à l'extérieur. Les Romains avaient commencé par priver l'architecture des anciens Grecs de tout ce qu'elle avait de rationnel et de conséquent; mais, ce fut la Grèce chrétienne qui effaça les dernières traces encore respectées par les Romains, et le même peuple qui avait créé l'architecture grecque (231), lui porta aussi les derniers coups.

« Les premières églises bâties par Constantin lui-même dans sa nouvelle capitale, et dont les plus magnifiques sont celles de Sainte-Sophie et des Apôtres, semblent déjà avoir présenté les principaux traits caractéristiques que nous venons de décrire, à savoir ce qu'on a appelé depuis la croix grecque, et le dôme qui en est une conséquence. Telle était, du moins, selon saint Grégoire de Nazianze la forme de l'église des Apôtres, qui surpassait toutes les autres en magnificence; on a dû la répéter souvent dans le court espace de temps qui sépara le règne de Constantin de celui de Justinien, et pendant lequel on prétend que 1800 édifices religieux furent fondés dans l'empire d'Orient. Cette forme avait pénétré en Occident, même avant Justinien; Ravenne n'était pas devenue encore la capitale de l'exarchat, ni, par conséquent, un fief de l'empire de Constantinople, lorsque Placidie, fille de Théodose, sœur d'Arcade et d'Honorius, veuve d'Atolphe, roi des Goths, femme de Constance et mère de Valentinien III, imita le style grec dans l'église des saints Nazaire et Celsus, qu'elle fit bâtir en 440, comme chapelle funéraire pour elle-même, pour son frère, son époux et son fils. Quand la partie de l'Italie que baigne l'Adriatique devint une dépendance de l'empire d'Orient, la croix grecque s'éleva encore avec plus d'éclat à Ancône, dans l'église de Saint-Cyriaque, et surtout à Venise, dans celle de Saint-Marc. La mode ne se borna pas même à l'Italie, elle passa les Alpes. Fleury cite dans l'ancienne cité d'Arles, l'église de Saint-Césaire, bâtie au XIe siècle; et jusque dans le nord, à Paris, la vieille église des Saints-Vincent et Anastase appartenait au même style (232).

« Les premières églises bâties à Constanti-

(230) Ce n'est donc pas à Michel-Ange que revient l'idée première d'élever le Panthéon dans les airs. Le génie chrétien l'avait déjà inspiré à d'autres architectes chrétiens mille ans auparavant. (*Note de l'auteur.*)

(231) A l'encontre de ces deux assertions erronées de Thomas Hope, nous établissons les deux assertions opposées que voici : 1° ce fut de propos délibéré, et non par ignorance, que les premiers architectes chrétiens de Rome apportèrent de graves modifications à l'architecture grecque, dans l'édification des basiliques chrétiennes, et cela pour des raisons impérieuses de nécessité ou de simple convenance, que leur dictait l'esprit non moins que les exigences positives de la liturgie catholique, si différentes de celles du culte païen. Des raisons analogues amenèrent un peu plus tard les architectes grecs catholiques à modifier eux-mêmes, et d'une manière très-sensible, l'architecture de leurs ancêtres. Tout cela se fit avec une intention aussi persévérante qu'intelligente, et il en résulta, je ne dirai pas seulement une meilleure distribution dans les temples chrétiens, mais la *création* de plusieurs magnifiques types d'architecture religieuse que l'art païen, avec tout son génie, n'eût jamais pu, livré à ses propres inspirations, ni réaliser, ni même concevoir. C'est, du reste, ce que nous croyons avoir établi péremptoirement en plusieurs articles de ce *Dictionnaire*, et, entre autres, dans celui-ci, et aux mots BASILIQUE, DÔME, ARCHITECTURE, et ses dérivés. (*Note de l'auteur.*)

(232) Thomas Hope donne une trop grande impor-

nople, lorsqu'elle devint le siége d'une cour et la capitale d'un empire, avaient été construites à la hâte et sans solidité; la plupart disparurent dans le tremblement de terre et les incendies qui se succédèrent presque sans interruption durant un siècle et demi; et la sédition de 532, où périrent 30 mille personnes, détruisit tout ce qui avait été épargné jusque là; si bien que, quelques siècles après Constantin, il ne restait plus un seul des édifices qu'il avait élevés. Justinien entreprit de bâtir avec plus d'éclat cette église de Sainte-Sophie consacrée par Constantin à la sagesse de Dieu; mais le plan qu'il adopta ne prouva guère celle de l'homme. Dans un édifice qui, par son importance et le long avenir auquel il était destiné, exigeait la plus grande solidité, et dont la chute prématurée pouvait compromettre la vie de plusieurs milliers d'individus, il fallait que les éléments de durée non-seulement existassent en réalité, mais encore frappassent les yeux de toutes parts. On ne devait point plaisanter avec les alarmes de l'imagination, et lors même qu'il eût été possible de combiner toutes les conditions de solidité réelle avec l'absence apparente des parties dont elle dépend, cette facétie et pour ainsi dire cet escamotage architectonique eût encore répugné au sentiment du bon goût et des convenances.

« Oubliant ce principe incontestable, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, les architectes de la nouvelle église de Sainte-Sophie, appuyèrent le dôme sur des piliers carrés dout ils tournèrent les angles vers le centre de l'église, de telle sorte qu'ils semblaient n'être que les extrémités des murs ou jambages formant les parois des travées. Par cette disposition les pendentifs de la coupole prenaient leur naissance des angles saillants de ces piliers, comme d'une légère nervure, et ce dôme qui a plus de 120 pieds de diamètre, au lieu de paraître comme le premier, supporté sur ces quatre piliers, semblait suspendu dans les airs, sans toucher à la terre par aucun point. Mais ce ne fut là qu'une tentative, car, quelle que fût sa légèreté, comme ses appuis avaient leur force réelle beaucoup trop en dehors de la circonférence immédiate de sa base, et en recevaient ainsi une pression oblique et prolongée, en moins de vingt-cinq ans, on y aperçut tous les symptômes d'une chute imminente. Les architectes ne trouvaient d'autre moyen de rémédier au mal, et de suppléer au défaut de piliers intérieurs qui eussent satisfait l'œil et l'esprit, que de l'étayer extérieurement par des arcs-boutants, dont la lourdeur donna à tout l'édifice une apparence massive et difforme (233). Outre Sainte-Sophie, Végèce assure que Justinien

tance aux églises de Ravenne et à celles qui ont pu en dériver. Il assimile trop la véritable coupole byzantine, inconnue avant Sainte-Sophie, aux simples rotondes romaines, et il ne fait pas attention que, même la fameuse église de Saint-Vital, de Ravenne, bâtie sous le règne de Justinien, par Julien, trésorier de l'empire, n'est, au fond, qu'une rotonde, modifiée par les exigences de la liturgie catholique. « Sans doute, dit M. de Verneilh, dans ses *Influences byzantines*, ces églises en rotonde ont préparé Sainte-Sophie, et se sont perpétuées après cet édifice; mais, presque toujours, en vue d'une destination spéciale, pour des baptistères, pour un Saint-Sépulcre et pour ses imitations, etc. Entre ces rotondes et la coupole sur pendentifs, entre Saint-Vital et Sainte-Sophie, il n'y en a pas moins un abîme. — Une rotonde est unique de sa nature; elle ne peut être ni doublée, ni triplée, malgré l'exemple du Saint-Sépulcre. Au contraire, la coupole inscrite dans un carré, répond à toutes les exigences architecturales. En la multipliant, en variant ses dimensions dans le même édifice, on voûte toutes les surfaces possibles, aussi inhabiles que soient les architectes, on crée les types byzantins. Le style byzantin n'est donc définitivement constitué qu'après la découverte de la coupole sur pendentifs, c'est-à-dire, selon Procope, après la construction de Sainte-Sophie... Sainte-Sophie est vraiment ce qu'il y a de neuf et d'original dans l'architecture byzantine, ce qui lui appartient en propre, et ce qui permet de la reconnaître partout. Les rotondes, au contraire, ce système de voûtes si ingrat et si insuffisant, je le répète, sont d'origine romaine, et précisément, à cause de cette ancienneté, elles se présentent chez nous sous deux formes : l'une latine et l'autre byzantine. Cette dernière est reconnaissable quelquefois aux proportions, aux détails de l'architecture, comme à Aix-la-Chapelle, mais tout à fait par exception. Les nombreuses imitations du Saint-Sépulcre ne sont point dans ce cas. A part leur forme générale, inspirée par un monument byzantin, elles sont entièrement conçues dans le style roman ou le style ogival. Souvent, d'ailleurs, nos rotondes sont purement indigènes, même par l'idée première. En un mot, dans leur ensemble, elles ne constituent pas « l'architecture byzantine en France » telle que je la conçois, telle que je l'ai étudiée. Les coupoles sur plan carré, mais à pendentifs anormaux, par exemple à pendentifs en niche, ainsi qu'on en trouve en Orient, ne sont guère admissibles que sur une petite échelle. A mesure qu'on augmente les dimensions de l'édifice et le diamètre de la calotte, elles perdent rapidement toute solidité, en même temps qu'elles deviennent plus disgracieuses.

« Le seul moyen d'élever sur quatre piliers et sur quatre arcs une grande voûte sphérique, de relier entre eux et de rendre solidaires tous ces membres de la coupole, de répartir également le poids et la poussée des masses supérieures, c'est d'employer cette autre coupole idéale, d'un diamètre plus grand et égal à la diagonale des piliers, que l'on découpe latéralement par les grands arcs, que l'on découronne par le cercle de la calotte, et dont on ne laisse subsister que quatre triangles sphériques servant de pendentifs. » (*Annales archéologiques*, tom. XIV, 1853.)

(233) Cette apparence massive ne saurait s'entendre que de l'extérieur, car l'intérieur offre même encore de nos jours un aspect tout différent. C'est l'opinion de M. Texier, qui a visité depuis peu ce superbe monument. « L'église, dit-il, est bâtie sur un plan carré de 81 mètres de long sur 60 de large; au centre de ce carré s'élève la coupole, dont le diamètre, de 35 mètres, détermine la largeur de la nef; la coupole est supportée par quatre grands arcs qui forment quatre pendentifs; sur les deux arcs perpendiculaires à l'axe de la nef s'appuient deux voûtes hémisphériques, qui donnent au plan de la nef une forme ovoïde; chacun de ces deux hémisphères est lui même pénétré par deux hémisphères plus petits qui sont soutenus sur des colonnes

employa plus de cinq cent architectes à réparer les bâtiments dégradés, et à en ériger de nouveaux dans les anciennes provinces de l'empire et dans les pays qu'il reconquit à l'Occident.

« Le mauvais succès des hardiesses insensées d'Anthémius et d'Isidore, rappela leurs successeurs à des principes plus rationnels. Ils daignèrent donner au dôme qu'ils élevaient en l'air un appui visible sur la terre. Ils superposèrent même aux quatre piliers du dôme, et au-dessus du point d'appui des arcs et des pendentifs, des corps de maçonnerie additionels en forme de pinacle, dont la pression perpendiculaire contrebalançait la pression oblique de ces pendentifs et de ces arcs. D'une part, on pouvait faire aboutir à cette maçonnerie les éperons nécessaires pour arc-bouter le dôme lui-même, et pour diminuer le poids qui pesait sur ces pendentifs; et de l'autre, on variait par là dans ses détails et l'on pyramidisait davantage la masse du bâtiment (234).

« Le système que nous venons d'exposer paraît avoir présidé à la construction des édifices religieux de Constantinople, depuis Justinien jusqu'à nos jours (235); c'était celui de Sainte-Sophie, et c'est encore celui de la dernière mosquée erigée dans la capitale de l'empire turc. Dans les mosquées de médiocre dimension, comme dans celles d'Andrinople et de la sultane Validé, le dôme repose sur quatre arcades, dont l'ouverture est remplie par le mur extérieur percé de ses fenêtres; mais dans les grandes mosquées impériales, dans celles de Mahomet, de Soliman, d'Acmet, quatre branches partent de ces arcades et sont couronnées par des demi-coupoles; peut-être ces branches elles-mêmes se prolongent-elles en portiques ou salles de moindre étendue, recouvertes à leur tour par de petits dômes, ce qui donne à tout l'ensemble l'apparence d'une vaste réunion de globes de diverses dimensions. » (*Histoire de l'architecture*, par Thomas Hope; chap. 7, *Naissance et progrès de l'architecture byzantine.*)

De Constantinople, le système des églises à coupole rayonna sur tout l'Orient et se refléta même jusqu'en Occident par l'érection, en l'an 970, de la célèbre basilique byzantine de Saint-Marc de Venise (236), qui a été regardée comme une copie de Sainte-Sophie. Néanmoins il s'en faut que ces deux édifices se ressemblent parfaitement. Sainte-Sophie offre presque l'aspect d'une grande salle circulaire, tandisque Saint-Marc de Venise présente deux nefs bien accusées, qui se croisent à angles droits. A Saint-Marc les angles des retombées des pendentifs sont rentrants, tandisque à Sainte-Sophie, ils sont saillants. Enfin, cette dernière n'a qu'une coupole, tandisque l'autre, indépendamment de sa coupole principale qui a 41 pieds de diamètre, en offre une plus petite, oblongue, de 32 pieds de diamètre sur chacun des quatre bras de la croix. Mais on y remarque des galeries pour les femmes, un chacel muni de ses tentures, des chapiteaux les uns cylindriques, les autres cubiques, comme à Saint-Vital de Ravenne, et de splendides mosaïques. Il y en a quatre grandes, dans les voûtes de l'ordre supérieur, exécutées vers 1617, par Maffeo Vérona, et cinq grandes, de Pierre Vecchia (1650), dans l'ordre inférieur, sans parler d'une multitude d'autres répandues avec profusion dans tout l'intérieur et sur le portail de ce temple, le plus riche de la terre. On y compte 500 colonnes de vert antique, de porphyre, de serpentine, et de marbre des plus précieux. Les côtés extérieurs, la façade, les murs intérieurs, les voûtes, les plafonds, et le pavé sont incrustés des plus riches matériaux, et tout ce qui n'est pas d'or, de bronze ou en mosaïque, est revêtu de marbre oriental. En somme, l'église patriarcale de Saint-Marc, bien qu'elle accuse, sous plusieurs rapports, l'influence inévitable du style basilical ou latin de Rome, est le type le plus brillant, le plus considérable et le plus fidèle du style byzantin, qui soit émané.

Cette superposition de coupoles, dont les points d'appui ne sont pas apparents, donne à toute la fabrique un aspect de légèreté inimaginable. » (*Revue française*, tom. XI.)

(234) Le diamètre intérieur de la coupole de Sainte-Sophie est de 105 pieds, et sa hauteur jusque sous le sommet, est de 189. — Ainsi, la coupole byzantine suspendue est encore plus haute de 57 pieds que le Panthéon de Rome, qui ne mesure que 132 pieds 3 pouces de hauteur, du sol au bord de son orifice.

(235) Nous trouvons, il est vrai, dans l'empire grec, des traces de la basilique, sur l'emplacement de l'ancienne Séleucie, par exemple, où une grande église, aujourd'hui tout à fait en ruines, présente encore le portique quadrilatéral, la longue nef, les ailes, l'hémicycle et l'abside. Mais les édifices dessinés dans la vraie forme byzantine, dans la forme favorite, sont innombrables, dès les temps les plus anciens. Ainsi, au lieu même que nous venons de citer, on trouve les ruines d'une autre église qui offre la croix grecque, avec le chœur et les travées chacune dans la forme d'une abside semi-circulaire, contenant, dans les angles rentrants, des restes de clochers, et que des colonnes divisent intérieurement en ailes également demi-circulaires, exactement comme Sainte-Marie du Capitole, à Cologne.

Sur l'emplacement de Myre est l'église de Saint-Nicolas, contenant le tombeau et le corps de ce saint; elle représente aussi la croix grecque.

A Salonique est une église de la même forme, avec une abside où l'on voit une grande figure du Sauveur, en mosaïque.

A Astor, près de Joannina, sur l'Adriatique, une église porte cinq dômes, l'un au-dessus du centre, et les quatre autres au-dessus des travées, tout à fait comme à Saint-Marc de Venise.

(236) On n'est pas bien d'accord sur la date précise de l'édification de cette basilique. Selon Vasari, elle fut bâtie en 970, par des architectes grecs, et, d'après une autre opinion beaucoup moins accréditée, mais, sans doute plus probable, elle fut réédifiée, telle qu'elle existe, en 1178, par un archichitecte que le doge S. Zianni avait fait venir de Constantinople. Dans l'un et l'autre cas, la provenance orientale de cette basilique reste toujours bien établie.

du prototype de ce style, Sainte-Sophie(237). Aussi, a-t-il exercé, à son tour, une influence marquée et digne de toute l'attention des archéologues, sur l'ordonnance architecturale d'un certain nombre d'églises dans notre Occident. Parmi ces églises, il en est une qui offre avec celle de Saint-Marc une ressemblance d'autant plus frappante qu'elle est rendue plus saillante par l'importance des dimensions de l'édifice. Nous voulons parler de la cathédrale de Saint-Front à Périgueux. Si cette cathédrale ne procède pas directement de celle de Venise, on peut dire que ces deux basiliques se ressemblent comme deux sœurs, au moins en ce qui concerne leur plan respectif. Mais indépendamment de ce qui est essentiel à toute coupole byzantine, dit M. F. de Verneilh que nous prenons volontiers pour guide au sujet du monument qu'il a étudié, dessiné et décrit avec tant d'intelligence (238), il faut remarquer beaucoup de choses particulières à Saint-Front : par exemple la manière dont les petites assises du revêtement traversent presque en entier la voûte inférieure en béton; tout tient par la force du mortier, moitié coupole, moitié pyramide. On étudiera par-dessus tout l'emploi bien compris, bien combiné de l'ogive. Les byzantins la connaissaient parfaitement, comme le montre la voûte du nartex inférieur de Saint-Marc; mais jamais, ni en Orient ni en Occident, on n'avait eu besoin, que je sache, de l'utiliser sérieusement. C'était le cas à Saint-Front; je crois même que, sans cette précaution, le monument ne serait pas venu jusqu'à nous. Les grands arcs ont 12 mètres d'ouverture, la coupole haute plus de 13 mètres, celle des pendentifs près de 17 mètres; on allait à l'extrême limite des dimensions compatibles avec le degré d'habileté de l'architecte et son inexpérience évidente de la construction en pierre de taille. Pour les grands arcs, pour les pendentifs et pour la coupole proprement dite, on a donc eu franchement recours à l'ogive. Les points de centre ne sont pas encore très-éloignés les uns des autres, et, comme il s'agit de coupoles ogivales, ils tournent autour du milieu vrai et décrivent en plan, deux petits cercles concentriques.

Pour juger équitablement l'architecture de Saint-Front, il faut tenir compte de cette large application de l'ogive et de tant d'autres innovations ingénieuses. La coupe diagonale montre parfaitement la forme et la disposition intérieure des piliers, avec ces étonnantes pyramides de l'étage supérieur, avec les petites coupoles de l'étage inférieur retrouvées dans la restauration. Gênées par l'espace, elles empiètent un peu sur les quatre arcs qui les supportent, mais n'en sont pas moins des coupoles sur pendentifs, presque semblables à celles des piliers de Saint-Marc (239). A cette date, à la fin du xe siècle, on citerait difficilement un plan mieux conçu et mieux coordonné : l'ampleur, l'harmonie des formes, l'exact équilibre des poussées, la bonne proportion des supports, rien n'y manque. La basilique de Saint-Marc elle-même ne vaut pas Saint-Front sous ce rapport. Cette cathédrale a déjà duré plus de huit siècles; avec une construction plus soignée, elle aurait attendu deux fois plus longtemps sa restauration (240).

Il va sans dire que le système des voûtes que nous venons d'analyser à Saint-Front règle et détermine dans les édifices de l'Orient la plupart des combinaisons acces-

(237) C'est le sentiment commun des archéologues, et en particulier de M. Ludovic Vitet. Après avoir fait observer qu'il n'y a pas la moindre analogie entre la coupole byzantine et ces simulacres de coupoles produits dans un grand nombre de nos églises d'Occident, par l'évidement de la base des clochers, ou par l'intersection des nefs, mais que l'analogie, et même la ressemblance est bien réelle dans tout monument couronné par une véritable coupole, ne servant point de base à une tour, reposant sur quatre grands arcs et sur quatre pendentifs, rappelant en outre, par d'autres signes extérieurs, les constructions d'Orient. Il ajoute : « Le plan de Saint-Marc, tel qu'il est (avec la pluralité des coupoles), n'en doit pas moins passer pour byzantin le plus légitimement du monde. A défaut de Procope, le monument lui-même nous dirait son origine. Ainsi, tout en nous réservant de signaler, même dans ses parties primitives, bien des caractères mixtes, bien des signes d'une influence étrangère à l'Orient, nous ne croyons pas que, dans l'Europe occidentale, il y ait un monument qui, par son aspect général et l'ensemble de sa structure, se rapproche davantage de la véritable architecture byzantine. (*Journal des Savants*, janvier, février et mai 1853.)

(238) Aux détails que nous avons déjà donnés dans le cours de cet article sur les conditions essentielles à toute coupole byzantine, et qu'il est inutile, par conséquent, de répéter ici, nous devons ajouter que les coupoles byzantines sont toujours doubles, l'une plus grande, plus hardie, et qui ne se voit guère, mais sur laquelle l'autre est suspendue.

(239) La cathédrale de Saint-Front a été bâtie de 976 à 1057, au moment où les colonies de Vénitiens se fondèrent dans la région centrale de la France. L'an 1000, la comtesse Emma de Périgord, mère de l'évêque Martin, bâtissait l'abside ou chapelle de Saint-André, ce qui prouve que les constructions étaient déjà assez avancées. L'église à coupole de Saint-Jean de Côte, en Périgord, a été bâtie par l'évêque Raymond de Thiviers, dans la seconde moitié du xie siècle; celle de Saint-Astier, dans la première moitié du xiie, par l'évêque Raoul de Couhé. Celle de Saint-Avit des Autels date de 1117 et de 1142. La plus ancienne, après Saint-Front, serait la cathédrale du Puy en Velay. En somme la présence de voûtes à coupoles dans une église n'est point un signe de haute antiquité. Elle annonce plutôt le xiie que le xie siècle. En Poitou, en Anjou et ailleurs, les voûtes s'abaissaient, non-seulement vers les deux murs latéraux des nefs, mais aussi vers l'archivolte des arcs, dans le sens longitudinal de l'édifice, de manière à former une suite d'ondulations. (*Rudiment d'archéologie*, par M. de Caumont. Ecole secondaire.)

(240) L'influence architecturale de cette cathédrale si originale et trop peu connue a rayonné sur toute la province d'Aquitaine et au delà. Parmi les quarante églises qui ont été construites sous cette influence, on compte les cathédrales d'Angoulême, de Cahors et de Saintes, dont il ne reste qu'un des transsepts.

soires du plan et de l'élévation. Voilà donc une grande invention aussi féconde qu'elle était difficile, et je ne saurais mieux donner l'idée de son importance ni du rôle qu'elle joue dans l'architecture byzantine, qu'en la comparant aux voûtes d'arêtes sur nervures du grand style ogival (241).

Après les coupoles de Saint-Marc et de Périgueux, expression la plus fidèle du style byzantin inauguré par Sainte-Sophie, nous voyons ce genre de construction se refléter, (mais avec de notables variantes qui le modifient plus ou moins) dans l'ordonnance de plusieurs églises romanes, principalement sur les bords du Rhin (242). Nous le voyons même figurer et avec des modifications généralement plus sensibles encore, dans le plan de quelques-unes des principales cathédrales ogivales de France (243) et de l'Italie (244). Enfin, nous la voyons se résumer dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, dont la célèbre coupole, à cause de ses vastes dimensions et de la hardiesse de son exécution, est devenue elle-même, à son tour, un type qu'on a voulu imiter depuis dans l'édification d'un grand nombre de temples chrétiens, parmi lesquels figurent celui de Saint-Paul à Londres, les dômes des Invalides et de Sainte-Geneviève à Paris. Mais, ce nom de *dôme* convenant mieux, en effet, et étant réellement plus souvent employé que celui de coupole, pour désigner ces sortes de constructions, à partir du XIII[e] siècle environ, nous y renvoyons pour les détails qui nous restent à donner sur cet objet, et en particulier pour tout ce qui concerne la question esthétique de l'emploi de la coupole et du dôme dans nos édifices religieux. Les mêmes réflexions étant, sous ce rapport, communes à ces deux membres d'une même famille, il serait inutile de les répéter dans deux articles différents. *Voir* aussi celui que nous avons consacré à *Saint-Pierre de Rome*.

COUTANCES (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DÔME.

CREATION (LA), figurée par la sculpture. *Voy.* AMIENS, REIMS, STRASBOURG.

CRITIQUE (245). La véritable critique musicale suppose de grandes et de profondes connaissances dans l'art, ainsi qu'un goût exquis. Elle ne se contente pas seulement d'examiner et de juger les compositions d'après leur forme extérieure et technique, mais elle les apprécie d'après leur caractère esthétique. Si cette critique est en outre impartiale, claire, écrite dans un langage convenable, dégagé de toute passion et de toute ironie, elle envisagera l'art, perfectionnera le goût, et tout artiste raisonnable, non-seulement s'y soumettra sans peine, mais il l'acceptera avec empressement. Il faut avouer cependant que de telles critiques, à l'exception de quelques exemples très-louables et très-rares, ne remplissent pas souvent les colonnes de nos journaux périodiques, et que la plus grande partie des aristarques ne connaissent même pas ce que c'est qu'un accord, ou ne possèdent tout au plus que des connaissances très superficielles de l'art sur lequel ils écrivent.

Parmi ces critiques, il y en a qui possèdent certaines notions de l'art, d'autres qui l'ignorent complétement. Les premiers se font lire parfois avec plaisir; il est vrai qu'ils ne disent rien, mais encore ont-ils l'air de dire quelque chose; les seconds, aussi stériles qu'insipides, répètent ces formules banales, ces lieux communs qu'on a déjà dits et répétés mille fois : cette musique est bonne, excellente, enchanteresse, divine, c'est un chef-d'œuvre; ou bien elle est médiocre, ennuyeuse, monotone, mauvaise, insupportable, détestable. De temps en temps nos critiques consultent des hommes de l'art; mais, comme aux renseignements qu'on leur donne, ils veulent toujours ajouter quelque chose de leur crû, ils finissent par se contredire, sans s'en apercevoir. De telles critiques laissent aisément deviner la raison pour laquelle elles sont écrites ainsi et pas autrement; c'est pourquoi elles ne jouissent d'aucune estime, et l'art n'y gagne rien. *Voy.* le mot OPÉRA.

CRUCIFIX. *Voy.* TYPES



DAMASE (PAPE), compositeur de chant liturgique. *Voy.* CHANT; MUSIQUE.

DANIEL (LE PROPHÈTE). *Voy.* ANGES.

DECHANT (du latin, *Discantus*). On entend par ce mot le chant d'abord à deux parties, ensuite à un plus grand nombre, qui,

(241) *Des influences byzantines*, par M. Félix de Verneilh. (*Annales archéologiques*, tome XIV, 1854.)

(242) Il y a deux dômes et deux chœurs dans un certain nombre d'églises romanes de cette région. Parmi les églises qui offrent cette particularité nous citerons les cathédrales de Worms et de Mayence. Le dôme principal de cette dernière présente une élévation de 390 pieds allemands.

(243) Par exemple, dans celles de Coutances, de Laon et de Rouen. Il est vrai que les dômes de ces trois églises sont plutôt des lanternes que des dômes proprement dits. L'influence byzantine y a eu très-peu de part

(244) Le dôme de la cathédrale de Milan offre plus de réminiscences de la coupole byzantine que les trois dont il est question dans la note qui précède. Son diamètre est de 53 pieds 6 pouces, et sa hauteur de 258 pieds, depuis la naissance du dôme jusqu'au sommet de l'intérieur.

(245) Nous extrayons cet article du *Dictionnaire de musique* de Lechteintal, parce qu'il nous a paru contenir des idées fort justes qui peuvent s'appliquer également à toute espèce d'œuvre d'art. A l'article *Opéra* nous revenons avec quelques détails sur les conditions d'une bonne critique en matière d'œuvres d'art en général, et d'œuvres d'art musical en particulier.

vers la fin du XI° siècle et au commencement du XII°, remplaça l'harmonie primitive et plus rude qu'on appelait *Diaphonie*. Il était ordinairement improvisé par les exécutants sur la mélodie courante du plain-chant qui leur servait de thème. La voix qui tenait ce chant principal sur lequel les autres improvisaient l'harmonie, s'appelait pour cette raison *teneur*, d'où le mot *tenor* encore usité aujourd'hui, et qui sert à désigner la voix de dessus dans les parties d'hommes. On appelait aussi cette manière d'harmonie, *Chant sur le livre* Jean de Muris, chanoine de la cathédrale de Paris, qui écrivait sur la musique au XIV° siècle, définit ainsi le déchant. « Ceux-là déchantent (ce qui serait plus exact) *discantent* (245*) qui chantent suavement avec une ou plusieurs autres voix, de manière que de plusieurs sons distincts il n'en résulte qu'un seul, non par l'unité de la simplicité, mais par l'union d'un doux et harmonieux mélange des voix (246). »

Nous empruntons à l'abbé Lebœuf les détails historiques et critiques qui vont suivre sur cette importante période de l'harmonie des chants d'église qu'on appelle le déchant. Nous les accompagnerons du texte de la célèbre Bulle *Docta sanctorum* de Jean XXII, à laquelle donna lieu l'abus de ce système de contrepoint. Pour les considérations d'esthétique qui s'y rapportent *Voy. les mots* CONTRE-POINT, HARMONIE.

Origine de Déchant, exposée par Lebœuf, dans son Traité historique et pratique du plain-chant.

« Cette organisation du chant dans l'office divin commença par une minutie : les chantres romains qui étaient venus en France du temps de Charlemagne, avaient enseigné ce secret à nos Français, qui surent bien depuis le mettre à profit. Les auteurs qui écrivirent à fond sur le chant, tels que saint Odon et Hucbaud de Saint-Amand, tous deux disciples de Remy d'Auxerre, parlaient plus ou moins, dans leurs traités, de cette organisation du chant. Hucbaud s'y est fort étendu dans son *Enchiridion* manuscrit, et par la longue description qu'il en a faite, on voit que ce n'était guère qu'à l'aide de quelques instruments que cette organisation était exécutée dans les écoles, et que le nom ne lui fut donné que parce qu'on trouva les touches de quelques petites orgues plus propres qu'aucun autre instrument à faire sentir la rencontre de l'accord de deux sons différents. Hucbaud parle de plusieurs sortes d'accords, dans les règles qu'il en donne, mais rien de ce qu'il dit ne prouve qu'on pratiquât alors dans l'Eglise aucun de ces accords (247).

« Ce que j'ai trouvé de plus ancien, et qui suppose l'organisation des voix déjà admise, est l'ordonnance d'Eudes de Sully, évêque de Paris (*ad calcem operum Petri Blesensis*), de l'an 1198, qui statue sur la fête de la Circoncision, pour abolir les anciennes indécences, que les répons des premières vêpres et le *Benedicamus*, pourront être chantés *in triplo, vel quadruplo, vel organo;* à l'office de la nuit, le troisième et sixième répons, *in organo, vel in triplo, vel quadruplo;* et qu'à la messe, le répons graduel et l'*Alleluia* seront chantés *in triplo, vel quadruplo, vel organo*. Ducange et ses continuateurs citent deux endroits du Nécrologe de l'Eglise de Paris où sont à peu près les mêmes expressions. Dans l'un, qui est au 7 janvier, et que j'ai conféré avec l'original à la Bibliothèque du roi, Hugues Clément, doyen de Paris, est loué pour avoir fait ce qui suit : *Procuravit etiam salubriter quod festum beati Joannis evangelistæ, quod prius negligenter et joculariter agebatur, solemniter et devote celebraretur.... Et quilibet clericorum qui ad missam responsorium vel Alleluia, in organo triplo, seu quadruplo decantabit, sex denarios habebit.* L'autre endroit de ce nécrologe, cité par Ducange, est au 7 juillet, où, après avoir marqué l'établissement de la fête de saint Thomas de Cantorbéry à ce jour, l'auteur ajoute : *Et quatuor clericos qui organisabunt Alleluia, cuilibet sex denarios.... Organum* était le nom générique qui s'entendait du cas où l'accord était simple, c'est-à-dire lorsqu'il n'y avait que deux voix chantant ensemble. On verra ci-après qu'en d'autres églises on appelait cela chanter *in duplo. Triplum* était lorsqu'il y avait trois voix qui chantaient, par exemple, le verset d'un répons ou d'un *Alleluia*, et *quadruplum*, lorsqu'il y en avait quatre. Organiser le chant, c'était y insérer de temps en temps des accords à la tierce (suivant des exemples tirés de l'*Alleluia* du dimanche de *Quasimodo* de l'ancien Graduel de Paris). C'est ce que, dans le XII° siècle et les précédents, on appela *organum*. Si alors on voulait *triplum* ou *organum triplum*, un troisième chantre (haute-contre) chantait à l'octave la partie du premier chantre, et si on voulait du *quadruplum* ou *organum quadruplum*, une haute-contre chantait à l'octave la partie du second chantre. Voilà ce que c'était que les quatre organistes de l'*Alleluia*.

(245*) En effet, ce mot serait une traduction plus exacte de *discantus* (chanter à deux) que celui de déchant, qui implique nécessairement l'idée de *déchanter* ou de *mal chanter*. (*Note de l'auteur.*)

(246) *Discantant qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantant, ut ex distinctis sonis unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mistionis unione.*

(247) Saint Odon s'exprime ainsi (*Cod. Colb.* 2415) : *Diaphonia vocum conjunctionibus sonat quam nos organum vocamus, cum disjunctæ ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant.* Guy, abbé cistercien du XII° siècle, rapportant les règles de cette organisation, dit : *Si cantus ascendit duas voces et organum incipit in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinta, vel descenderit septem voces et erit cum cantu.* Voilà l'accord de la quinte et de l'octave.

« Dans un *Ordinaire* de Saint-Martin de Tours (Martène, *De disciplina in divinis officiis*), qui a environ cinq cents ans, on lit au jour de la Circoncision : *Et debent organisari Invitatorium, Versiculi, Responsorium et Prosæ.* Dans le livre de la cathédrale de Sens, qui servait à la *Fête des Fous* au XIIIe siècle, il y a : *Responsorium cum organo.*

« A mesure qu'on devint plus habile dans le chant, on reconnut que les accords à la tierce pouvaient se pratiquer ailleurs que dans des versets, des répons et des intonations, et que l'on pourrait chanter des pièces presque entières à deux voix différentes. J'en ai trouvé une du XIIIe siècle dans un manuscrit de l'église de Sens : c'est le *Credo* de la messe. La partie du dessous est celle du chant grégorien; les accords de la partie de dessus, lorsqu'il y en a, sont à la tierce, ou à la quinte, ou à l'octave, et souvent deux parties sont à l'unisson. Le manuscrit ne donne point de nom à ce chant. J'ai aussi vu à Noyon, dans la bibliothèque du chapitre, un manuscrit qui contenait des antiennes de la Circoncision et de l'Epiphanie, ainsi notées à deux parties sur les mêmes quatre cordes, sans aucun mélange, parce que celles du chant grégorien sont des notes rouges, et celles de l'accord qui ne revient que de temps en temps, sont en noir. Les paroles du manuscrit m'ont paru du XIe siècle quant au caractère, mais le chant n'en a été composé que vers la fin du XIIe ou dans le XIIIe. Peut-être appelait-on aussi ce chant *in duplo*. Ce terme est cité dans un *Ordinaire* de Châlons-sur-Saône, de cinq cents ans, au premier dimanche de l'Avent. On y lit, au sujet du psaume *Venite*, de Matines, que la voix sera élevée au verset : *Hodie si vocem*, et qu'on le continuera *in duplo*. Il prescrit aussi deux fois l'*Introit* à la messe *cum duplo*. (Martène, *De Antiq. Eccl. ritibus*, tom. I, pag. 611.) Par la suite, et dès le XIVe siècle, on commença à chanter quelquefois des pièces à trois parties, dont la plus basse était appelée *ténor*, celle du milieu *motetus*, et celle du dessus *triplum*. J'ai trouvé dans les livres de la sacristie de la cathédrale de Noyon un *Gloria in excelsis* ainsi noté sous le règne de Charles V (248).

« Mais le nom qui prit le dessus pour désigner ces sortes d'accords, fut celui de *discantus*, par la raison que c'était un chant à deux voix, et en langage vulgaire, on le nomme *déchant*. Les règles en avaient été écrites en français dès le XIIIe siècle. Elles commencent ainsi dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Victor de Paris : « *Quisquis* « veut déchanter, il doit premier savoir qu'est « quand est double, quand est la quinte note « et double est la witisme; et doit regarder « se li chant monte ou avale. Se il monte, « nous devons prendre le double note : se il « avale, nous devons prendre le quinte no- « te, » etc. Tel fut le berceau de ce qu'on a appelé depuis *contre-point* et *faux-bourdon*.

« On lit à la page 71 d'une Vie de saint Louis, du XVe siècle, qu'étant à Nazareth le 25 mars, il fit commencer vêpres hautement, et le lendemain au point du jour, matines du jour, à chant et à déchant. Les lettres du roi Charles VI, de l'an 1405, sur la Sainte-Chapelle, portent que le chantre doit instruire et corriger, *in lectura, cantu, discantu, accentu et aliis*. Les statuts de la Sainte-Chapelle de Bourges, dressés en 1407 par Giraud, évêque de Poitiers, et par Pierre Trousseau, archidiacre de Paris commis par le Saint-Siége, parlent souvent du déchant et ne le défendent qu'aux offices des morts.

« Philippe le Bon, duc de Bourgogne, s'exprime ainsi dans un titre de l'an 1431, duquel j'ai eu copie : « Fondons et établissons, « du gré et consentement desdits doyen et « chapitre en icelle notre chapelle (de Dijon) « et collége dudit ordre (de la Toison d'or) « une messe quotidienne et perpétuelle... par « chacun jour de lors en avant solennellement « à haute voix, à chant et à déchant, excepté « celle de *Requiem*. » L'Obituaire de l'église de Térouanne du XVe siècle, cité dans le *Glossaire*, fait aussi mention du déchant, en marquant qu'une personne fonda *solemnem missam de beata Virgine cantandam.... cum cantu, discantu, et organis sonantibus*.

« Jean Reignier, bailli d'Auxerre, étant arrêté prisonnier l'an 1432, dans les prisons de la ville de Beauvais, à cause de son attachement envers les ducs de Bourgogne, y fit son testament en vers français et s'exprima ainsi :

Il me suffira d'une messe
De *Requiem* toute chantée
Au cueur; me ferait grand liesse
Si être pouvait déchantée. »

Une des causes principales de la décadence du chant liturgique au XIVe siècle, c'est le déchant. Cela est établi par plusieurs documents, entre autres par la célèbre bulle *Docta sanctorum*, de Jean XXII. Nos lecteurs ne seront pas

(248) Voir la dissertation que j'ai publiée moi-même sur l'origine et l'emploi de l'harmonie appliquée au plain-chant, durant le moyen âge (*Annales archéologiques*, année 1848), de laquelle il résulte que dès le XIIIe siècle, les règles du contre-point ecclésiastique avaient été fixées, à peu de chose près, telles qu'elles existent encore aujourd'hui, et que dès le XIVe siècle on pratiquait un contre-point régulier à quatre voix. Le déchant était donc encore plus avancé à cette époque que ne le dit Lebeuf dans son travail, d'ailleurs si intéressant et si riche en détails précieux sur cette question. En ce qui concerne l'origine du déchant, elle est plus ancienne, au moins quant à la théorie, que ne l'assure le savant chanoine d'Auxerre, puisque, dès le VIIe siècle, le célèbre saint Isidore, évêque de Séville, en donnait la définition et en expliquait les divers genres dans ses écrits, dont j'ai donné les passages les plus saillants dans ma dissertation ci-dessus. Seulement on ne se servait pas encore du mot *déchant*, qui vint beaucoup plus tard, pour exprimer le chant à plusieurs voix; mais on l'appelait symphonie, pour les accords consonnants, et diaphonie, pour les accords dissonnants. Ce dernier nom lui resta, pour être remplacé par celui d'*organum*, et ensuite par celui de *déchant*, et plus tard encore par celui de *contre-point*.

(*Note de l'auteur.*)

fâchés de l'avoir sous les yeux, telle qu'elle a été traduite par le R. D. Guéranger, avec les réflexions dont l'a fait précéder le savant liturgiste, abbé de Solesme (249).

« Le chant ecclésiastique, non-seulement se transforma à cette époque, mais faillit périr à jamais. Ce n'était plus le temps où le répertoire grégorien demeurant intact, on ajoutait, pour célébrer plus complétement certaines solennités locales, ou pour accroître la majesté des fêtes universelles, des morceaux plus ou moins nombreux, d'un caractère toujours religieux, empruntés aux modes antiques, ou du moins rachetant, par des beautés originales et quelquefois sublimes, les dérogations qu'ils faisaient aux règles consacrées. Les xiv[e] et xv[e] siècles virent le déchant (c'est ainsi que l'on appelait le chant exécuté sur le motif grégorien), absorber et faire disparaître entièrement sous de bizarres et capricieuses inflexions, toute la majesté, toute l'onction des morceaux antiques. La phrase vénérable du chant, trop souvent, d'ailleurs, altérée par le mauvais goût, par l'infidélité des copistes, succombait sous les efforts de ces musiciens profanes qui ne cherchaient qu'à donner du nouveau, à mettre en évidence leur talent pour les accords et les variations. Ce n'est pas que nous blâmions l'emploi bien entendu des accords sur le plain-chant, ni que nous réprouvions absolument tout chant orné, par cela seul qu'il n'est pas à l'unisson ; nous croyons même, avec l'abbé Lebeuf, que l'origine première du *déchant*, qu'on appelle aujourd'hui *contre-point*, ou *chant sur le livre*, doit être rapportée aux chantres romains qui vinrent en France au temps de Charlemagne (250). Mais l'Esprit-Saint n'avait point choisi en vain saint Grégoire pour l'*organe* des mélodies catholiques; son œuvre, réminiscence sublime et inspirée de la musique antique, devait accompagner l'Eglise jusqu'à la fin des temps. Il devint donc nécessaire que la grande voix du Siége Apostolique se fît entendre, et qu'une réprobation solennelle fût portée contre les novateurs qui voulaient donner une expression humaine et terrestre aux soupirs célestes de l'Eglise du Christ. Et afin que rien ne manquât à la promulgation de l'arrêt, il dut être inséré au corps du droit canonique, où il condamne à jamais, non-seulement les scandales du xiv[e] siècle, mais aussi, et à plus forte raison, ceux qui, de nos jours encore, profanent un si grand nombre d'églises en France et ailleurs. Or, voici les paroles de Jean XXII, dans sa fameuse bulle *Docta sanctorum*, donnée en 1322, et placée en tête du troisième livre des *Extravagantes Communes*, sous le titre *De vita et honestate clericorum*. »

« La docte autorité des saints Pères a décrété que, durant les offices par lesquels on rend à Dieu le tribut de la louange et du service qui lui sont dus, l'âme des fidèles serait vigilante, que les paroles n'auraient rien d'offensif, que la gravité modeste de la psalmodie ferait entendre une paisible modulation; car il est écrit : *Dans leur bouche résonnait un son plein de douceur*. Ce son plein de douceur résonne dans la bouche de ceux qui psalmodient, lorsqu'en même temps qu'ils parlent de Dieu ils reçoivent dans leur cœur, et allument par le chant même, leur dévotion envers lui. Si donc, dans les églises de Dieu, le chant des psaumes est ordonné, c'est afin que la piété des fidèles soit excitée. C'est dans ce but que l'office de la nuit et celui du jour, que la solennité des messes, sont assidûment célébrés par le clergé et par le peuple, sur un ton plein et avec gradation distincte dans les modes, afin que cette variété attache et que cette plénitude d'harmonie soit agréable. Mais certains disciples d'une nouvelle école, mettant toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent, par des notes nouvelles, à exprimer des airs qui ne sont qu'à eux, au préjudice des anciens chants, qu'ils remplacent par d'autres, composés de notes demi-brèves et comme imperceptibles (251). Ils coupent les mélodies par des *hoquets*, les efféminent par le *déchant*, les fourrent quelquefois de *triples* et de *mottets* vulgaires, en sorte qu'ils vont souvent jusqu'à dédaigner les principes fondamentaux de l'Antiphonaire et du Graduel, ignorant le fond même sur lequel ils bâtissent, ne discernant pas les tons, les confondant même, faute de les connaître. La multitude de leurs notes obscurcit les *déductions* et les *réductions* modestes et tempérées au moyen desquelles ces tons se distinguent les uns des autres dans le plain-chant. Ils courent et ne font jamais de repos, enivrent les oreilles et ne guérissent point, imitent par des gestes ce qu'ils font entendre; d'où il arrive que la dévotion que l'on cherchait est oubliée, et que la mollesse, qu'on devait éviter, est montrée au grand jour. Ce n'est pas en vain que Boëce a dit : Un esprit lascif se délecte dans les modes lascifs, ou au moins s'amollit et s'énerve à les entendre souvent. C'est pourquoi, nous et nos frères, ayant remarqué depuis longtemps que ces choses avaient besoin de correction, nous nous mettons en devoir de les rejeter et reléguer efficacement de l'Eglise de Dieu. En conséquence du conseil de ces mêmes frères, nous défendons expressément à quiconque, d'oser renouveler ces inconvenances

(249) *Institutions liturgiques*, tom. I, chap. 3, pag. 365.

(250) *Traité historique du chant ecclésiastique*, pag. 75.

251. *Nonnulli novellæ scholæ discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant novis notis, intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur, dum melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant*, etc., etc.

Ce passage (pour ne parler que de celui-là) indique évidemment que le Pape Jean XXII avait autant en vue dans sa bulle le chant *figuré*, ou à notes d'inégales valeurs, que le déchant proprement dit. (*Note de l'auteur.*)

ou semblables dans lesdits offices, principalement dans les heures canoniales, ou encore dans la célébration des messes solennelles. Que si quelqu'un y contrevient, qu'il soit, par l'autorité du présent canon, puni de suspension de son office pour huit jours, par les ordinaires des lieux où la faute aura été commise, ou par leurs délégués, s'il s'agit de personnes non exemptes; et, s'il s'agit d'exempts, par leurs prévôts ou prélats, auxquels appartiennent d'ailleurs la correction et punition des coulpes et excès de ce genre, ou semblables, ou encore par les délégués d'iceux Cependant, nous n'entendons pas empêcher par le présent canon, que, de temps en temps, dans les jours de fêtes principalement, et autres solennités, aux messes et dans les divins offices susdits, on puisse exécuter sur le chant ecclésiastique simple, quelques accords pour la mélodie, par exemple, à l'octave, à la quinte, à la quarte et semblables (mais toujours de façon que l'intégrité du chant demeure sans atteinte, et qu'il ne soit rien innové contre les règles d'une musique conforme aux bonnes mœurs); attendu que les accords de ce genre flattent l'oreille, excitent la dévotion, et défendent de l'ennui l'esprit de ceux qui psalmodient la louange divine. »

DECORATION. Ce mot s'applique particulièrement à l'architecture. Il comprend, sous cette acception, tous les genres d'ornements dont est susceptible l'extérieur aussi bien que l'intérieur d'un édifice, et tous les sujets de composition que l'artiste, dirigé par le goût où le génie, peut introduire dans son système de décoration. Ces sujets ne sont donc point entièrement laissés aux caprices de l'imagination, mais ils doivent, au contraire, être déterminés, quant au choix d'ornements et à leurs combinaisons, par la nature même du monument et par sa destination avec laquelle il faut qu'il soit en rapport, comme l'accessoire à l'égard du principal. C'est encore là une des lois rigoureuses qu'impose le principe de l'ordre, de la convenance, de l'harmonie, qui préside nécessairement à toute œuvre sérieuse d'art et de poésie.

Tous les peuples ont pratiqué plus ou moins la décoration architecturale, par suite de ce besoin de variété, que nous apportons en naissant et qui augmente en nous par le spectacle de la nature. A voir, en effet, le spectacle infini des variétés qu'elle étale, dans les couleurs, dans les formes, dans les nuances de tout genre, dont elle aime à se parer à nos yeux, il est facile de comprendre qu'elle nous invite à répandre le même luxe sur les ouvrages de l'art. Aussi, remarquons-nous dans tous le pays ces broderies, ces découpures, ces mille combinaisons d'ornements, que le goût de l'artiste emprunte, tantôt aux formes végétales que la nature développe avec tant de richesse à ses regards, tantôt aux inépuisables combinaisons de lignes que lui fournit le géométrie. Un bon système de décoration rehausse autant le mérite d'un édifice, qu'un mauvais système en diminue la beauté. Mais la décoration la la plus belle ne saurait racheter un vice essentiel d'architecture, tel que, par exemple, le défaut d'unité. Seulement, dans ce cas, un bon système de décoration atténue le côté défectueux du monument, comme aussi, un système contraire affaiblit nécessairement l'impression favorable que peut causer la vue d'un édifice intrinsèquement beau. C'est comme si l'on voyait une belle personne avec une parure de mauvais goût, nullement en rapport avec sa beauté, et réciproquement.

Le rôle immense qu'a joué la décoration dans l'architecture chrétienne depuis son origine jusqu'à nous, ayant fourni matière à plusieurs articles importants de ce Dictionnaire, nous ne pouvons ici que renvoyer le lecteur aux mots suivants : Allegories, Couleurs, Fresques, Iconographie, Mosaïques, Moulures, Peinture, Sculpture et Vitraux peints.

DELLO. Peintre florentin mort vers 1451. *Voy.* Peinture.

DENIS (Saint) l'Aréopagite. Son opinion sur les anges; *Voy.* Anges.

DESSIN. La peinture se compose de deux éléments principaux, la couleur (*Voy. ce mot*) et le trait, ou dessin, qui va nous occuper. Le dessin exprime la forme, les délinéaments, les proportions des objets qu'il imite; la couleur ajoute aux objets imités les teintes diverses qui leur sont propres, ainsi que les effets de la lumière et principalement les contraste des jours et des ombres.

Le dessin n'est point restreint à la peinture seule, mais il joue encore un rôle principal dans l'orfévrerie, la gravure, la modelure, la ciselure, non moins que dans l'art du tourneur, dans l'art de fabriquer de riches étoffes ornées d'arabesques, de figures d'hommes et d'animaux, dans l'art des Gobelins, dans celui du fabricant de porcelaines et de mosaïques. C'est pourquoi ces divers arts sont compris sous le nom général *d'arts du dessin.*

L'architecture, bien qu'elle emprunte à la géométrie, au moyen de la règle et du compas, la distribution des lignes qui déterminent la configuration et la physionomie d'un édifice quelconque, a besoin cependant de recourir au dessin pour les motifs si variés d'ornementation, dont elle fait usage.

Enfin, la sculpture peut encore moins se passer du dessin, à cause des profils, des contours et autres combinaisons de lignes qui entrent dans l'étude et la pratique de ce bel art.

Et même en musique, le *dessin*, qui consiste dans l'heureuse disposition des parties essentielles d'une composition musicale, qui liées ensemble, lui donnent du caractère et de l'harmonie, exige de la part du compositeur une scrupuleuse attention. C'est le *dessin*, en effet, qui donne à une œuvre de musique cette marche logique, bien entendue, et cette juste proportion entre les diverses parties dont elle se compose, sans les-

quelles il ne saurait exister nulle part ni accord ni unité.

On appelle *dessins mélodiques* certains traits de mélodie détachés qui s'exécutent comme broderie par un instrument ou même par certaines voix sur le chant principal d'un morceau. En matière de décoration architecturale on appelle *dessins courants* des ornements en méandres ou en arabesques, qui se poursuivent les uns les autres sans interruption.

Nous aurions à écrire ici une longue dissertation au point de vue esthétique, touchant la part qui a été faite au dessin, dans les principales branches de l'art chrétien. Mais comme ce sujet rentre dans les développements que contiennent les articles de notre Dictionnaire, sur l'architecture, la sculpture et notamment sur la peinture, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à ces mots et à leurs dérivés.

DETAILS. Ainsi que nous en avons déjà fait la remarque; c'est dans les détails que consiste principalement en architecture, la *variété;* et c'est dans l'accord des détails avec le plan général de l'œuvre que consiste l'*unité,* condition essentielle du beau en tout et partout. Ces deux principes imposent à l'architecte; par exemple, la double loi de soigner les détails, d'abord en eux-mêmes, quant à la pureté, à l'élégance et aux autres qualités d'une bonne exécution, ensuite quant au rapport qu'ils doivent avoir avec la destination et le caractère de l'édifice. Ceci est une règle de simple bon sens, comme celle qui veut que la parure d'une personne soit en rapport avec la condition de cette personne. Or, la parure d'un monument est-elle autre chose que l'ensemble des détails variés d'ornementation qui disséminés extérieurement et intérieurement sur toute sa surface, doivent le couvrir et l'embellir; comme d'une espèce de vêtement? De même qu'un habit, des plus simples d'ailleurs, mais qui s'adapterait parfaitement à la taille de la personne à qui on l'aurait destiné, serait préférable à un autre habit plus riche, mieux travaillé, mais nullement à la mesure de cette personne, de même dans un édifice, un ensemble d'ornements nombreux, peu saillants, mais en rapport de style avec celui du monument, l'emporterait de beaucoup au jugement de tout homme de goût, sur un genre de décoration qui jurerait avec le caractère de l'édifice, quelque riche, quelque distingué que pût être intrinsèquement ce système de décoration. Ainsi, les quelques moulures romanes, de très-bon aloi, qui ornent la façade de l'ancienne cathédrale, également romane, de Paul Trois-Châteaux, en Dauphiné, sont d'un bien meilleur goût et d'un bien plus heureux effet que ne le seraient de nombreuses moulures grecques et des mieux traitées qu'on pourrait y substituer. Ce qu'il y a de pire, c'est quand les détails *jurent* non-seulement avec le caractère *général* du monument, mais encore entre eux, ce qui arrive lorsqu'on en emprunte les motifs à des styles qui diffèrent les uns des autres, et même qui se contredisent ouvertement. C'est alors d'un désordre, d'un décousu, d'un pêle-mêle d'idées et de manières à faire baisser les yeux. Et cependant, la singularité d'esprit, la vanité, la manie de l'effet à tout prix ont jeté dans cette voie déplorable maints architectes, maints sculpteurs, qui avaient véritablement du talent. Nous ne citerons que Borromini, dont le nom est resté pour désigner les excentricités de ce genre que se permettent encore un grand nombre d'imitateurs de cet artiste extravagant. Malheureusement, les principales basiliques de Rome portent encore l'empreinte de ce style *borrominesque*, dont la France elle-même a subi l'influence à un certain degré.

Lorsque, au bon goût quant au choix et à la distribution des détails vient se joindre le nombre et la richesse, l'effet de l'ensemble n'en devient que plus grandiose et plus saisissant. C'est pourquoi le splendide portail de Reims, qui réunit ces deux conditions, est encore plus beau que celui de Chartres qui en offre seulement la première. Il serait facile de multiplier ces rapprochements et ces comparaisons. (*Voy.* Architecture, Basiliques, Caractère, Convenance, Décoration, etc.)

DETREMPE. Manière de peindre dont on faisait un grand usage, au moyen âge, et et qui consistait dans l'emploi de couleurs broyées à l'eau et à la colle (blanc d'œuf ou gomme). Elle s'exécutait sur plâtre, sur toile et principalement sur bois. Les bonnes peintures à la détrempe, ont, grâce à l'éclat qu'elles tirent de l'enduit qui les recouvre, toute la vigueur de la peinture à l'huile. On pense que ce genre de peinture est le plus ancien de tous ceux que nous connaissons. (*Voy. pour les considérations d'esthétique, qui s'y rattachent, les mots,* Fresque, Peinture, etc.)

DIAPHONIE. Les Grecs entendaient par ce mot les dissonances parmi lesquelles ils comptaient les tierces et les sixtes. Plus tard, il servit à désigner les premiers rudiments de l'harmonie, qui à l'époque la plus reculée du moyen âge ne contenait que deux parties, appelées *diaphonie*, à cause de l'étymologie grecque de ce nom (*diaphonos*). A la *diaphonie* succéda le *déchant*. (*Voy.* Harmonie.)

DIMENSIONS. Celles de nos temples chrétiens sont généralement beaucoup plus considérables que ne l'étaient celles des temples payens. A l'article Basisiques, nous donnons la raison de cette différence, et à celui de Grandeur, nous envisageons au point de vue de l'esthétique les dimensions de nos édifices sacrés. Nous nous bornerons donc ici à faire observer qu'il importe de ne point confondre, ainsi qu'on le fait ordinairement, la capacité d'un édifice avec ses dimensions ou sa superficie. Ce sont deux choses bien distinctes. Un monument pourra être moins vaste qu'un autre, et cependant contenir plus de monde, et réciproquement. Cette différence provient de l'inégalité respective des *pleins* et des *vides*, entre deux

édifices. Ainsi, la basilique de Saint-Pierre de Rome a moins de capacité que celle de Saint-Paul hors les murs, bien qu'elle soit et qu'elle paraisse extérieurement à l'œil nu, sensiblement plus grande. C'est que l'ordonnance de celle-ci, avec ses cinq nefs, ses murs légers, ses minces colonnes, offre plus de *vides* que celle-là, avec ses murs épais, ses petites nefs étroites, écourtées, et ses énormes piliers. Aussi, la capacité de cette dernière, dont la superficie donne 13,500 aunes carrées, est de 32,000 personnes, tandis que celle de Saint-Paul hors les murs est de 37,000 personnes (5,000 de plus que Saint-Pierre), bien qu'elle n'ait que 8,000 aunes carrées de superficie, c'est-à-dire 5,500 de moins que la basilique du Vatican. Et même, la cathédrale de Milan, qui n'a que 9,259 aunes carrées de superficie, c'est-à-dire 4,241 de moins que Saint-Pierre, peut contenir cependant deux mille personnes de plus, sa capacité étant de 34,000. Néanmoins, il est vrai de dire que la capacité d'une église est ordinairement en rapport avec la superficie qu'elle occupe. On en jugera par le petit tableau que voici:

	SUPERFICIE. aun. carr.	CAPACITÉ. person
Saint-Paul de Londres	6,400	25,000
Saint-Pétrone, à Bologne	6,100	24,000
Cathédrale de Florence	6,075	24,500
Cathédrale d'Anvers	6,000	24,000
Sainte-Sophie de Constantinople	5,750	23,000
Saint-Jean de Latran	5,725	22,900
Notre-Dame de Paris	5,250	21,000
Cathédrale de Pise	3,250	13,000

A part les basiliques constantitiennes de Rome, et celle de Sainte-Sophie, qui fût érigée à Constantinople, par l'empereur Justinien, on peut dire que les églises de cette première période latine furent généralement construites dans de moindres dimensions que celle de la période romane, de même que celles-ci furent surpassées, sous ce rapport, par les églises ogivales du XIII[e] siècle et des suivants. Les grandes églises romanes des XI[e] et XII[e] siècles ont 200 pieds de longueur (un peu plus un peu moins); c'est la mesure que Grégoire de Tours avait déjà indiquée pour les basiliques de son temps. Néanmoins, cette période romane nous offre des basiliques dont les imposantes dimensions rivalisent presque avec celles de nos plus grandes églises gothiques (252). Il suffira de citer parmi celles qui sont encore debout en France, l'antique abbatiale de Saint-Sernin, de Toulouse, qui mesure, dans œuvre, plus de 315 pieds de longueur et près de 90 pieds en hauteur, l'église de la Madeleine à Vézelay, qui a 372 pieds de long, et 66 pieds de haut sous clef; celle de Saint-Remi à Reims, qui a près de 330 pieds de longueur; celle de Saint-Germain des Prés à Paris, qui en a plus de 260; Saint-Etienne et la Trinité de Caen; en Italie, la cathédrale de Pise, à cinq nefs, qui offre une longueur de 292 pieds 2 pouces, dans œuvre, et une hauteur de 101 pieds 4 pouces, sous le lambris; en Allemagne, la cathédrale de Mayence, qui a une longueur de 350 pieds, sur une largeur de 140; celle de Worms et celle de Spire, la plus vaste église romane qui existe, puisqu'elle a 365 pieds allemands en longueur, et plus de 100 en hauteur.

On voit en Angleterre de vastes cathédrales gothiques. Celle de Salisburi a 480 pieds anglais, hors d'œuvre. Celle de Cantorbéry a 545 pieds de longueur sur 156 pieds de largeur. Celle d'York, a 515 pieds de longueur, sur 240 pieds de largeur au transsept. La cathédrale de Winchester mesure 545 pieds de longueur sur 208 de largeur au transsept. Celle de Lincoln a une longueur hors d'œuvre de 524 pieds et de 222 pieds au grand transsept. Enfin, la cathédrale de Durham a, dans œuvre, 510 pieds de longueur et 80 pieds de largeur (253).

C'est la France qui, après l'Angleterre, possède les plus grandes cathédrales ogivales. En première ligne il faut mettre celles de Reims et d'Amiens. La première a extérieurement 428 pieds de longueur et 135 pieds de hauteur jusqu'au sommet de la toiture. La seconde a, dans œuvre, 415 pieds de longueur et 130 de hauteur sous clef. Viennent ensuite la cathédrale de Rouen, dont la longueur extérieure est de 408 pieds et la hauteur de 84 pieds; l'ancienne église collégiale de Saint-Ouen, de la même ville, dont les proportions sont encore plus grandes, puisqu'elle a, dans œuvre, 416 pieds et 100 pieds sous clef de voûte; la cathédrale du Mans, qui a, dans œuvre, 390 pieds de longueur, et 102 pieds de hauteur sous clef de voûte; celle de Paris, à cinq nefs, qui a 390 pieds de longueur dans œuvre, et 100 sous clef de voûte; celle de Bourges, également à cinq nefs, dont la longueur, dans œuvre, est de 348 pieds et la hauteur sous clef, de 114 pieds; celle de Chartres, qui a, dans œuvre, 396 pieds de longueur, et 106 pieds sous clef de voûte; etc., etc.

La plus grande église de la Belgique est la cathédrale de Tournay, dont le chœur est ogival, et les nefs et le transsept sont romans. Elle mesure près de 380 pieds dans sa longueur intérieure, et la hauteur du chœur a plus de 100 pieds sous clef. La cathédrale d'Anvers, toute ogivale, ne vient qu'après.

L'Espagne compte un assez grand nombre de cathédrales fort vastes. Nous citerons celles de Tarragone, de Palma (dans l'île Ma-

(252) La célèbre église abbatiale de Cluny, romane et à cinq flèches, maintenant détruite, a été longtemps la plus vaste église, non-seulement de France, mais de toute la chrétienté, avant que Saint-Pierre de Rome eût été prolongé de trois arcades, par Charles Maderno. Elle avait, en y comprenant l'*atrium*, semblable à celui de Vézelay, plus de 520 pieds de longueur totale. Plus de 300 fenêtres éclairaient l'immense édifice, qui reposait sur 128 piliers.

(253) Il importe de remarquer que le pied anglais est sensiblement moindre que le pied français, puisqu'il n'est que de 11 pouces 3 lignes de France.

jorque), de Barcelonne, de Tolède, de Séville et de Burgos.

Toutefois, c'est en Italie que se trouvent aujourd'hui les deux plus vastes églises de l'univers chrétien, je veux dire le dôme de Milan (style ogival) et la basilique de Saint-Pierre de Rome. Nous avons donné plus haut la superficie de ces deux églises, auxquelles il convient d'ajouter la vaste basilique à peu après restaurée de Saint-Paul hors les murs, qui a 477 pieds (français) de longueur et 258 dans sa plus grande largeur, qui est celle du transsept. Il ne faut pas omettre non plus la célèbre cathédrale de Florence (Santa Maria dei Fiori), qui mesure en longueur 426 pieds, et en hauteur, 143 pieds 6 pouces. On en compte plus de 313 dans la grande croisée. La coupole a 363 pieds de hauteur jusqu'au sommet de la croix. Un des plus vastes temples chrétiens (pour ne pas dire le plus vaste), quand on l'aura terminé, sera la cathédrale de Cologne. Cet immense édifice à cinq nefs aura, dans œuvre, une longueur de 455 pieds 2 pouces (pieds de roi), et extérieurement, de 490 pieds 8 pouces. Sa hauteur, qui surpassera certainement celle de toutes les nefs connues, sera, sous clef, de 146 pieds 8 pouces, et jusqu'à la naissance de la voûte, de 149 pieds 9 pouces. La largeur des nefs sera intérieurement de 151 pieds 4 pouces, et au transsept, de 256,6 pouces. Extérieurement, la première de ces deux largeurs sera de 183 pieds, et celle du transsept sera de 288 pieds. La façade principale aura, en y comprenant les deux tours, 205 pieds 7 pouces de développement. Il est bon d'ailleurs de faire observer que la plupart de ces dimensions colossales (254) sont déjà réalisées, vu l'état d'avancement considérable où se trouvent actuellement les travaux d'achèvement du gigantesque édifice. Lorsqu'ils seront terminés, la cathédrale de Cologne présentera, à un degré supérieur, l'union de la grandeur physique et de la grandeur morale. *Voy.* le mot Grandeur; Pierre (Saint-) de Rome.

DIOTISALVI. Peintre siennois qui florissait vers l'an 1260. *Voy.* Peinture.

DISSONANCE. La dissonance étant l'opposé de la consonnance, nous ne pouvons que renvoyer à ce dernier mot, où il est question également de la dissonance. Seulement, nous remarquerons que, pour la musique traitée dans le genre dramatique ou dans le genre idéal (*V. ce mot*), la dissonance embellit la composition, la rend plus artificielle, plus variée, plus énergique et plus passionnée. Or, ce sont précisément ces qualités ou ces effets de la dissonance dans le genre dramatique, qui l'ont fait exclure du genre opposé, c'est-à-dire religieux, ou qui n'en ont permis l'emploi qu'avec sobriété et avec certaines précautions qui en adoucissent l'aspérité, soit en y préparant l'oreille, soit en la résolvant en accord consonnant. C'est ce qu'on appelle la *préparation* et la *résolution*. Il est vrai que l'une et l'autre s'emploient également dans le style dramatique; mais elles sont plus rigoureusement prescrites pour le le style d'église ou contre-point, qui n'admet d'ailleurs qu'un très-petit nombre de dissonances, par exception, et dont l'harmonie consonnante reste toujours la base fondamentale. (*Voy., pour de plus amples considérations d'esthétique, les mots* Contre-point; Harmonie; Musique.

DOME. On confond souvent, dans le langage ordinaire, le dôme avec la coupole. Néanmoins il existe une différence réelle entre ces deux genres de constructions. La coupole est, comme nous le disons à ce mot, une voûte qui a la forme d'une demi-sphère ou d'un demi-sphéroïde. Lorsque cette forme affecte l'extérieur et l'intérieur de la voûte, c'est un dôme; lorsqu'elle n'affecte que l'intérieur, c'est une simple coupole. « Il y a assez souvent, dit M. Berty (255), des coupoles qui ne sont pas recouvertes d'un dôme; mais il est très-rare de trouver des dômes dont l'intérieur ne soit point disposé en coupole. » Nous avons raconté (à ce mot) comment le génie chrétien parvint non-seulement à s'approprier le motif de la rotonde païenne, mais encore à faire de cette appropriation une création véritable de la coupole dans le temple de Sainte-Sophie, librement imité ensuite dans une foule d'autres temples catholiques, parmi lesquels Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Perigueux occupent le premier rang. Il résulte évidemment des détails dans lesquels nous sommes entrés à ce sujet, que le *dôme* procède directement de la coupole, dont il a retenu l'ordonnance principale qui consiste dans la rotonde élevée sur quatre piliers, au moyen de pendentifs. Seulement, dès le XIIIe siècle et surtout au XIVe (256), nous remarquons plusieurs modifications apportées à la disposition extérieure et intérieure de la coupole. Les deux plus saillantes consistent 1° en ce que la coupole proprement dite repose ordinairement sur des massifs épais au lieu de piliers; et 2°, en ce qu'elle tend de plus en plus à affecter en l'exhaussant, au lieu de la forme demi-sphéroïde, celle de la pyramide curviligne, comme à la cathédrale de Florence, ou bien, comme à Saint-Pierre de Rome, celle d'une sphère aux trois-quarts, assise sur un tambour qui en exagère encore la hauteur. De là pour la notion de ces dômes la nécessité d'une division des principales parties qui les composent, laquelle est particulière à ce genre relativement moderne de coupoles (257). Le dôme de la cathédrale de Florence (*Santa*

(254) Nous les avons prises dans l'*Histoire et Description de la cathédrale de Cologne*, par Sulpice Boisserée, (édition 1844). Ce sont celles, à peu de chose près, du plan primitif du monument retrouvé par un hasard inespéré dans la ville de Darmstadt.

(255) *Dictionnaire de l'architecture du moyen âge*, au mot *Coupole*.

(256) *Dictionnaire de l'architecture du moyen âge.*

(257) Ces parties sont : 1° le *tambour*, ou tour cylindrique et ordinairement percée de grandes fenêtres, sur laquelle repose la coupole. On l'appelle

Maria dei Fiori) fut élevé en 1420 par Brunelleschi sur les massifs qui avaient été disposés à cette fin par Arnolfo di Lapo, architecte de la basilique, près de deux cents ans auparavant. Ce nouveau genre de base de coupole permit à Brunelleschi de donner à celle-ci des dimensions beaucoup plus vastes que n'en avaient eu les constructions de ce genre exécutées jusque là dans le pur style byzantin. Ce dôme gigantesque est, en effet, aussi spacieux et beaucoup plus haut que le Panthéon de Rome. Son point de départ est établi sur les voûtes des quatre nefs de l'église formant la croix latine, qui servent de soubassement à la tour octogone ou tambour jusqu'à la corniche dont elle est couronnée. Du sol même de l'édifice jusqu'à cette corniche, on compte plus de 165 pieds. La coupole intérieure a 130 pieds de diamètre. Elle a, depuis la corniche qui termine le tambour et d'où elle part elle-même jusqu'à l'œil de la lanterne, 125 pieds de hauteur, ce qui donne, à partir du sol, une élévation totale de plus de 290 pieds. Le tambour ou tour octogone qui supporte immédiatement la coupole proprement dite est percé de huit fenêtres circulaires ou œils de bœuf. La voûte de la coupole présente huit faces qui vont en se rétrécissant dans le sens de leur élévation jusqu'à l'œil de bœuf de la lanterne. Le cintre de la coupole est extrêmement surhaussé, ce qui dut en rendre l'exécution plus facile, dit M. Quatremère de Quincy; aussi, Brunelleschi avait proposé de le construire sans l'échafaudage d'un cintre de charpente (258).

Le même auteur ajoute que cet architecte eut l'honneur d'avoir le premier introduit dans la construction des *coupoles* modernes élevées sur les nefs des églises, l'usage de la double voûte, dont chacune reçoit une courbe différente à raison de l'effet extérieur ou intérieur qu'elle doit produire.

C'est ainsi que la coupole de *Santa Maria dei Fiori* ouvre une nouvelle période de constructions du même genre qui, sans cesser d'appartenir, quant à l'essence, au type de Sainte-Sophie, en diffèrent néanmoins tellement quant aux deux points importants, du support et de la demi-sphéricité de la voûte, qu'on ne peut plus continuer d'appeler *byzantines* des coupoles si profondément modifiées. Aussi, c'est le nom de *dôme* qui leur reste, comme nom générique; et même lorsqu'on les désigne sous le nom de coupole, jamais on ajoute à ce mot l'épithète de *byzantine*, comme on peut l'observer par rapport à la coupole de Saint-Pierre de Rome et aux dômes des Invalides et de Sainte-Geneviève de Paris.

Quoiqu'il en soit, le dôme si hardi et si grandiose de la cathédrale Florentine, n'a pas encore obtenu, ce semble, le degré d'admiration qu'il mérite à tant d'égards. C'est l'opinion de la plupart des connaisseurs; c'est également celle de M. Poujoulat dans son livre intitulé : *Toscane et Rome*. (Lettre 10).

D'abord il fait observer que l'extérieur de la cathédrale de Florence (259) présente comme une montagne de marbres de diverses couleurs, taillée en forme de croix latine de l'orient au couchant; ensuite il ajoute que la cathédrale florentine n'a pas l'élégante légèreté de la cathédrale des Pisans, et que ce qui frappe, c'est le caractère de solidité donné au monument, l'architecte semblant avoir voulu affranchir son œuvre de la condition des œuvres périssables.

Enfin il s'exprime ainsi sur le dôme : « Quel merveilleux travail que la coupole de Sainte-Marie *dei Fiori* ! comme on admire la hardiesse, la puissance du génie qui a lancé vers le ciel cette voûte qu'on croirait suspendue au milieu de l'espace par des mains invisibles !

« Quand on contemple la coupole de Florence, on se dit que son illustre auteur Brunelleschi n'a pas toute la renommée qu'il devrait avoir; les gens qui admirent ont trouvé les langues humaines trop pauvres pour l'expression de leur enthousiasme à la vue de la coupole de Saint-Pierre de Rome, et je ne sais pourquoi il paraît convenu de s'extasier un peu moins devant l'ouvrage de Brunelleschi, dont celui de Michel-Ange n'est qu'une imitation. Michel-Ange plein d'admiration pour l'œuvre de son devancier avait dit : « J'en ferai une semblable mais non pas une pareille. » La coupole de Buonarotti produit plus d'effet, parce que la cathédrale de Rome (260) est plus haute que celle de Florence, mais la coupole de Brunelleschi surpasse en hauteur la coupole de Michel-Ange. La première, avec sa voûte, sa lanterne, sa boule et sa croix, donne une mesure de 186 pieds 4 pouces; la seconde a 7 pieds

aussi *tour de Dôme*. Les coupoles byzantines, au contraire, reposent d'aplomb sur quatre grands piliers qui partent du sol. 2° la *calotte*, ou concavité de la voûte sphéroïdale, qui est la coupole proprement dite. 3° la *lanterne* ou *tourelle*, dont le toit est quelquefois pyramidal, mais fréquemment sphérique, et qui, placée au sommet du dôme, sert souvent à donner du jour dans l'intérieur. La *lanterne*, cette partie culminante du dôme, est ordinairement surmontée d'une croix en métal.

(258) *Dictionnaire historique d'architecture*. Voy. COUPOLE.

(259) Ce fut Arnolfe di Lapo, l'architecte du *Palais Vieux*; qui, en 1293, jeta les premiers fondements de ce temple, l'un des plus vastes et des plus célèbres de la chrétienté. Il fut bâti sur l'emplacement d'une église dédiée à sainte Reparata, en vertu d'un décret de la République Florentine, où il est dit que ce monument devra surpasser en grandeur et en beauté tout ce que les hommes peuvent exécuter en ce genre. Cette église, divisée en trois nefs formées par de vastes arcades cintrées, est toute revêtue, à l'extérieur, de marbre noir et blanc poli. On l'a prodigué dans l'intérieur, et le pavé en est entièrement. Nous donnons, à l'article *Dimensions*, celles de ce vaste édifice.

(260) Ceci est inexact. C'est Saint-Jean de Latran qui a toujours été la cathédrale de Rome et de tout l'univers chrétien. (*Note de l'auteur.*)

et 2 pouces de moins. Quant à la solidité des deux ouvrages, celui de Brunelleschi, quoique plus ancien, a jusqu'à ce jour beaucoup mieux résisté au temps (261). Depuis quatre siècles, la coupole de Florence, sauf quelques légers détails, n'a pas plus chancelé que la voûte du firmament dont elle offre une image. Et pourtant, le peuple florentin, abreuva d'amertune les derniers jours du grand Brunelleschi ! Savez-vous pourquoi ? parce qu'une entreprise ayant pour objet d'inonder la ville de Lucques, entreprise à laquelle Brunelleschi avait mis la main, n'était point parvenue à un plein succès. La multitude railla et chansonna le grand homme ; la coupole de Florence qui rendait témoignage de son génie et portait dans les cieux sa gloire, ne put protéger Brunelleschi contre les injures des Florentins ! Mais du moins, après sa mort, un monument lui fut élevé dans l'intérieur de la cathédrale, à l'ombre de son propre ouvrage (262). »

Le dôme de Saint-Pierre de Rome, élevé sur les dessins de Michel-Ange, vers le milieu du XVI[e] siècle, est l'imitation la plus considérable et la plus hardie qui ait été faite de celui de Florence. Comme ce dernier, il affecte une forme surbaussée, mais plus arrondie. La division des principales parties qui le composent est d'ailleurs la même. Seulement, au lieu de reposer sur des massifs, c'est sur quatre piliers qu'il est porté, mais ces piliers ne sont en réalité que de simples massifs, puis qu'ils mesurent 200 pieds de circonférence dans l'église, et 400, dit-on, dans les fondations. Dans l'intérieur sont des escaliers tournants pour monter aux balustrades des tribunes ou descendre dans les souterrains. Les quatre grands arcs destinés à soutenir la coupole partent de ces quatre énormes piliers, à 100 pieds au dessus du sol, et dans leurs pendentifs on voit quatre grands médaillons représentant, en mosaïques les évangélistes dans l'attitude d'écrivains. Entre le haut des quatre grandes arcades et la corniche qui est au-dessous du tambour, règne une frise ayant 393 pieds de circonférence, sous laquelle on lit en très-gros caractères d'or : ***Tu es Petrus et super hanc petram ædificabo Ecclesiam meam et tibi dabo claves regni cælorum.*** (*Matth.* XVI, 18.) du sol à la corniche on compte 166 pieds de hauteur jusqu'au tambour où commence le dôme.

« Le tambour (partie droite de la coupole) est éclairé par seize fenêtres rectangulaires et orné de mosaïques posées par Jacques della Porta, d'après les ordres de Clément VIII. Ces mosaïques représentant le Sauveur la sainte Vierge, saint Jean-Baptiste, les apôtres, des chérubins et des séraphins, sont d'autant plus riches, que tous les ornements et les figures sont sur un fond d'or composé de cristaux dorés au feu. Au-dessus du tambour commence la concavité de la coupole, divisée par 16 arètes entre lesquelles brillent des rosaces et des caissons dorés. Ces arètes vont se terminer à la base de la lanterne ; car, ce n'est pas tout encore. Par l'œil de la coupole notre regard s'élève dans une nouvelle coupole, parfaitement éclairée aussi et jusqu'au plus haut de ce dôme. A 400 pieds au dessus de nous, nous apercevons le Père Eternel, les bras étendus, paraissant descendre dans ce temple si digne de le recevoir, si l'homme pouvait jamais faire quelque sanctuaire digne de ce Dieu tout-puissant. Cette dernière et belle mosaïque est du Provenzale, sur le dessin de Césari. La partie de la coupole, qu'on appelle tambour, revêtue extérieurement de travertin, entourée de 16 pilastres et de 32 colonnes a une circonférence extérieure à peu près égale à la longueur de la basilique (570 pieds), tandis que la circonférence intérieure égale presque la plus grande largeur de la même basilique. La partie convexe est revêtue de plomb, et présente la saillie bien prononcée de seize arêtes. —Le diamètre intérieur de la coupole est de 131 pieds, mesure de France ; et, pour la hauteur, depuis le pavé du temple jusqu'à la croix que supporte la boule, on compte 420 pieds 6 pouces, 11 lignes (263). » (*Voy.* PIERRE (SAINT-) de Rome.

« Un des avantages qu'il faut reconnaître à l'œuvre de Michel-Ange sur ceux de ses successeurs, dit M. Quatremère de Quincy, c'est qu'il devait être et faire un tout avec l'ensemble de l'édifice extérieur (264). Si ensuite on examine la coupole en particulier, on reconnaît qu'à l'unité de sa forme générale se joint encore, dans ce qui en fait la décoration extérieure, un motif simple et grand ; dans la courbe une heureuse division des parties entre le tambour, la tour du dôme, l'attique et la lanterne ; et un accord de toutes ces parties si juste, qu'on ne saurait y reconnaître rien d'arbitraire ou d'inutile.

« On en doit dire autant de l'ordonnance des colonnes accouplées ou adossées, qui environne le tour du dôme. Nous verrons dans la comparaison que nous en ferons avec d'autres coupoles que cette ordonnance adossée a l'avantage d'une soumission bien ordonnée au principe de nécessité, que d'autres n'ont cherché à dissimuler qu'en tombant dans l'inconvénient d'un accessoire inutile et dispendieux.

« Le dôme des Invalides fut élevé par Jules-Hardouin Mansart, sans aucune des sujétions qu'eurent à subir tous ceux qui durent construire une coupole sur les reins

(261) En effet, à plusieurs reprises, on a été obligé de cercler le dôme de Saint-Pierre, à cause des lézardes qui s'y étaient manifestées en plusieurs endroits, et qui devenaient menaçantes pour la solidité du monument (*Note de l'auteur.*)

(262) *Toscane et Rome.* Lettre 10[e].

(263) *Une visite à l'église Saint-Pierre de Rome,* par M. l'abbé P. Moncoq.

(264) Au moyen de la forme générale de l'édifice en croix grecque, comme je l'expose au mot PIERRE (SAINT) de Rome. (*Note de l'auteur.*)

des voûtes de quatre nefs d'églises (265). L'église des Invalides avait été bâtie sans aucun projet de coupole; celle qu'on y admire aujourd'hui est un prolongement ajouté après coup. L'architecte eut l'avantage de pouvoir la faire porter de fond, et rien n'obligeait à lui donner l'élévation qu'elle a; peut-être pourrait-on déjà lui faire le reproche d'inutilité en ce genre, ou autrement, *de dire plus qu'il ne faut*.

« Mansart usa, comme Michel-Ange, des colonnes accouplées et adossées pour servir de contreforts à la tour de son *dôme;* mais ces contreforts en colonnes, au lieu d'être distribués par masses égales au nombre des fenêtres, et faisant corps avec l'ensemble, ne forment que huit contreforts, ce qui produit dans l'ordonnance générale et dans le profil de l'entablement de grandes parties en ressaut, dont l'effet est d'altérer à la fois l'unité et l'harmonie de la distribution. Cette élévation perd encore de son caractère, par l'introduction d'un double rang de fenêtres, dont le second eut, à la vérité, pour objet, comme on le dira plus bas, d'éclairer d'une manière inaperçue les peintures de la seconde voûte.

« On doit dire de l'extérieur du *dôme* des Invalides qu'il y règne autant de variété, d'élégance et de richesse de détail, qu'on y trouve peu d'unité, de simplicité de caractère, soit dans la forme générale, soit dans toutes les parties des profils, des chambranles, et dans tout ce qu'on peut appeler l'exécution architecturale. (*Voy., pour plus de détails, l'article* MANSART.)

« Le dôme de Saint-Paul, de Londres (266), le plus grand qu'il y ait après celui de Saint-Pierre, offre un caractère assez grave et d'une belle courbe extérieure. Le chevalier Wren voulut enchérir sur la décoration extérieure de celle de Michel-Ange. A examiner séparément sa composition, et en faisant abstraction de l'église en croix latine au-dessus de laquelle il s'élève, on ne saurait nier que le parti pris par l'architecte d'environner sa tour de *dôme* d'une colonnade qui fait l'effet d'être isolée et qui suppose un entablement continu, ne rappelle l'idée des temples périptères et circulaires des anciens.

« Cette sorte de disposition a fait encore un pas de plus dans l'église de Sainte-Geneviève à Paris, construite par Soufflot. L'architecte eut sans doute en vue d'affecter d'une manière encore plus réelle et plus sensible à la décoration de sa tour de *dôme*, le parti de la colonnade saillante et isolée du temple circulaire des anciens.

« Sur son stylobate, il éleva une galerie en saillie de trente-deux colonnes corinthiennes isolées, moins dans les quatre massifs servant de contrefort, au centre desquels sont pratiqués des escaliers. Quoique la colonnade, comme isolée, soit en quelque sorte divisée en quatre parties égales au moyen des massifs dont on a parlé, cependant il y a entre ces massifs et les colonnes un espace qui permet de circuler tout à l'entour. De là résulte sous tous les aspects l'effet d'une colonnade tout à fait isolée.

« En retraite et au-dessus de cette colonnade il y a, comme à Saint-Paul de Londres, un attique percé de fenêtres en arcades, sur lequel s'élèvent immédiatement la courbe du dôme et la lanterne (267).

« Si l'on résume les principaux points de critique et de parallèle entre ces quatre dômes (268) considérés dans leur extérieur, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il en a été de ces monuments comme de beaucoup d'autres ouvrages où le désir d'innover ou d'améliorer ne produit pas toujours l'effet qu'on s'en promet. Le *dôme* de Saint-Pierre, vu surtout dans l'ensemble pour lequel il avait été conçu, offre au-dessus de tous les autres la masse la plus simple, la forme la plus entière et la décoration la plus homogène. On ne peut s'empêcher d'avouer que presque tous les dômes construits depuis semblent particulièrement avoir tendu à exagérer la vue d'un édifice surimposé à un autre édifice. Or, ce vice, il faut dire qu'il semble avoir été toujours en augmentant jusqu'à la coupole de Sainte-Geneviève. Aucune église ne présente, en effet, cet abus d'une manière plus sensible. Le grand frontispice en péristyle avec fronton indique d'une façon si particulière le comble et la terminaison d'un édifice, que rien ne pouvait contribuer plus activement à faire sentir la duplicité de motif dont on parle.

« Disons encore que ce double motif, dans ce qui devait être un tout, se trouve augmenté à cette église, comme à Saint-Paul, de Londres, par l'effet de la redondance d'une galerie ou colonnade qui coupe encore en deux parties le contour extérieur du *dôme*, et qui, offrant l'idée d'un promenoir autour d'un temple rond, ne peut être regardée, au lieu et dans l'espace qu'elle occupe, que comme une chose inutile.

« Si maintenant, nous passons à la critique de l'intérieur des quatre dômes que

(265) Ce dôme a intérieurement un diamètre de 75 pieds 6 pouces, et une hauteur de 162 pieds 9 pouces, de la naissance de la coupole jusqu'au sommet. (*Note de l'auteur.*)

(266) Ce dôme, œuvre de Christophe Wren, architecte anglais, qui jeta les premiers fondements de Saint-Paul, nouvelle cathédrale de Londres, en 1675 a 98 pieds français de diamètre, et 208 pieds français de hauteur. Il a été construit en pyramide, pour diminuer les poussées latérales; mais il se présente sous la forme sphéroïde, comme les autres dômes. L'église elle même a une longueur de 450 pieds français. (*Note de l'auteur.*)

(267) Ce dôme réunit trois voûtes concentriques en pierre de taille. Sa hauteur totale à l'extérieur, en y comprenant la lanterne, est de 340 pieds. C'est aussi la longueur du monument, le péristyle compris. Sa largeur est de 250 pieds hors-d'œuvre. Sainte-Geneviève est en forme de croix grecque.

(268) Saint-Pierre de Rome, Saint-Paul de Londres, les Invalides et Sainte-Geneviève de Paris.

nous examinons, nous disons encore que la décoration interne du *dôme* de Saint-Pierre, a sur tous les autres un avantage particulier, c'est d'être dans le rapport le plus exact avec sa décoration externe. En décrivant celle-ci, on a presque décrit l'autre. Ce qui différencie le dedans, c'est la richesse des ornements, de dorure ou de peinture en mosaïque, dont on y a fait un sage et bel emploi. Toutes les grandes parties de l'extérieur, stylobate, ordonnance de pilastres accouplés, fenêtres entre les entre-pilastres, attique orné de même en guirlandes, compartiments qui répètent les côtés, et dont les espaces sont revêtus de figures en mosaïque, tout y offre la contre partie des masses et des détails du dehors. Ainsi, le grand principe d'unité se trouve observé dans ce monument avec une fidélité dont on ne saurait citer un exemple aussi frappant dans aucun autre du même genre.

« La décoration intérieure du dôme de Saint-Paul à Londres offre, dans ce qui forme la tour de ce *dôme*, un parti d'ordonnance plus régulier en soi que celui de Saint-Pierre. Cela est dû au système d'égalité d'entre colonnement des pilastres corinthiens, qui s'élèvent au nombre de trente-deux sur un stylobate continu. Ces trente-deux intervalles sont occupés par vingt-quatre fenêtres et huit grandes niches. Au-dessus s'élève le comble de la grande voûte en coupole, dont le sommet est percé par une ouverture circulaire de 19 pieds de diamètre. Cette voûte est peinte. Mais, on peut dire qu'en général, soit ces peintures, soit les ornements du stylobate et des pendentifs, n'offrent rien de très-remarquable. La partie décorative de l'intérieur de ce monument en est la plus faible.

« Le dôme des Invalides, au contraire, l'emporte sur beaucoup d'autres, sinon par la sévérité du style et du goût, du moins par la variété et la magnificence des ornements.

« Les piliers du dôme sont percés par des arcades et ornés de colonnes qui soutiennent des tribunes au-dessus desquelles se développent les pendentifs, dont la forme, assez peu régulière et ornée de peintures richement encadrées, est surmontée d'un entablement à consoles régnant autour du *dôme*. C'est de cet entablement que part et commence la tour intérieure ornée d'un stylobate rempli d'entrelacs et de médaillons, d'où s'élève une ordonnance de pilastres corinthiens accouplés dont les intervalles contiennent les fenêtres du premier étage.

« Comme la coupole se compose de trois voûtes inscrites l'une dans l'autre, la voûte intermédiaire est décorée d'un plafond peint par La Fosse, et éclairée d'une manière inaperçue dans l'intérieur par les fenêtres du second étage, qui sont, comme on l'a dit, celles de l'attique extérieur. Cette manière mystérieuse d'éclairer le plafond peint est de l'invention de Mansart, et donne une valeur particulière à l'effet intérieur de cette décoration qu'on aperçoit au travers de la grande ouverture de la première voûte, qui est ornée de compartiments alternatifs en caissons dorés et d'ornements peints. Son ouverture sert ainsi de cadre à la composition de la voûte. On doit dire qu'il règne dans cet ensemble intérieur beaucoup d'éclat et de pompe décorative.

« Le *dôme* de la nouvelle église de Sainte-Geneviève est loin de pouvoir rivaliser dans sa décoration intérieure, avec ceux dont on vient de parcourir en abrégé la description. L'architecte n'ayant voulu devoir l'effet de sa décoration qu'aux seuls moyens de l'architecture et aux seuls moyens de la sculpture sur pierre, le principal ornement de son *dôme* consiste jusqu'à présent dans un ordre de colonnes engagées qui règne au au pourtour de la tour, et dont l'effet un peu lourd peut faire regretter l'emploi des pilastres, vu surtout le peu d'étendue d'un diamètre, qui n'est que de 62 pieds.

« La vraie décoration intérieure de ce *dôme*, du moins de sa partie sphérique, consiste dans une voûte en caissons d'un goût très-régulier, dont l'ouverture laisse voir le simple sommet de la seconde voûte, qui est le principal point d'appui de la lanterne. C'est-là qu'un emplacement très-modique semblerait avoir été accordé à la peinture; mais (on pourrait le dire) sous la condition de rester et de paraître étrangère à la décoration du monument.

« Il faut dire, en finissant, que dans le fait ces immenses voûtes de *dôme*, où la peinture déploie toute la magie de ses couleurs et de ses compositions, ont le désavantage de se substituer beaucoup trop aux données de la construction, aux lignes de l'architecture et à ses formes décoratives. Ces plafonds, qui, doivent toujours dans leurs espaces aériens, représenter le ciel, font disparaître totalement l'idée du local dont ils sont, dont ils doivent simplement embellir la couverture. Si l'usage s'en perd entièrement, peut-être que ni la peinture, ni l'architecture n'en auront de regrets. » (269)

Résumant les principaux détails que contiennent nos deux articles (coupole et dôme), nous ferons remarquer comment le génie chrétien, après avoir, dans la capitale de l'Occident, créé la forme *type* du temple catholique, pour cette vaste région, par la manière dont il s'était approprié l'ordonnance générale de la basilique, créa de même à Constantinople, pour tout l'Orient un autre *type* général d'église, qui s'y est maintenu jusqu'à nos jours, non sans avoir rejailli en brillants reflets sur plusieurs points de l'Occident. En effet, l'idée grandiose et si hardie d'élever dans les airs la rotonde grecque et romaine, comme l'image de la voûte des cieux, et d'en faire la partie culminante et principale du temple saint, au moyen des quatre branches ou croisillons égaux sur lesquels elle devait s'asseoir avec tant d'ampleur et de majesté, cette idée, disons

(269) *Dictionnaire historique d'architecture*, par M. Quatremère de Quincy, v° *Dôme*.

nous, était tout à fait neuve et éminemment catholique, soit comme caractère, soit comme symbole. Les anciens n'avaient jamais rien connu d'analogue à l'église coupole de sainte Sophie. Aussi, une gloire impérissable suivra les noms des deux architectes catholiques, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, qui conçurent et réalisèrent cette magnifique idée. Le renom qu'elle leur a valu, à si juste titre, doit primer celui des plus fameux architectes, tels que Brunelleschi et Michel-Ange lui-même, qui, dans l'érection des dômes de Florence et de Rome, ont déployé, sans doute, une étonnante force de génie, mais n'ont été après tout, que les imitateurs d'une idée sublime et grandiose, que d'autres avaient trouvée, neuf siècles auparavant. Il faut ajouter qu'une telle conception fut aussi neuve sous le rapport du système original et splendide de décoration auquel elle donna lieu, que sous celui du système architectural qu'elle inaugura dans tout l'Orient. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les détails donnés à ce sujet par l'historien Procope, (270) et de considérer, même de nos jours, le vaste et magnifique intérieur de la coupole de Saint-Pierre du Vatican.

L'Occident présente encore à notre admiration, dans Saint-Marc de Venise et dans Saint-Front de Périgueux, les deux plus brillants reflets qui lui vinrent de la basilique Justinienne dédiée à la Sagesse increéée. Mais déjà, dans ces deux basiliques qui ont fixé notre attention, nous avons relevé des modifications apportées au prototype oriental, et dont la plus grave est, sans contredit, la forme de la croix latine substituée à celle de la croix grecque de la plupart des églises de l'Orient. Cette modification a été très-regrettable, en ce sens qu'elle a introduit dans les temples à coupole, un motif d'ordonnance principale qui en a brisé l'unité, comme nous le verrons bientôt. Après Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux, nous voyons s'élever, mais avec des proportions plus vastes et plus hardies, d'abord la célèbre coupole de *santa Maria Dei Fiori*, ensuite celle non moins célèbre de la basilique du Vatican; mais ici s'ouvre pour ce genre de construction, un système plus compliqué. La coupole ne repose plus immédiatement sur les quatre piliers et leurs pendentifs, mais sur une tour droite et circulaire appelée tambour, dont l'effet est de porter plus haut dans l'espace la coupole proprement dite à laquelle elle servira de base désormais. Cet effet est encore exagéré par la forme, tantôt pyramidale, tantôt presque sphérique, et toujours plus allongée, que reçoit la coupole elle-même, et de plus, par la lanterne extérieure qui la surmonte et qui en devient le complément obligé. Cette exagération de la hauteur de la coupole est de plus en plus sensible dans les principaux dômes élevés après celui de Saint-Pierre, tels que ceux de Saint-Paul de Londres et de Sainte Geneviève de Paris; en sorte qu'en comparant le plan de ce dernier à celui de Sainte Sophie, on peut suivre pas à pas, entre ces deux limites extrêmes de la coupole, les modifications succesives qui en ont si notablement altéré le type primitif, au point qu'on aura de la peine à reconnaître dans la coupole de Sainte Geneviève la génération de Sainte Sophie. Ceci amène naturellement la question de savoir si l'architecture chrétienne a gagné ou perdu à cette altération de la coupole primitive, ou, en termes plus clairs, si la forme du dôme érigé en l'honneur de la patronne de Paris, est préférable à celle de la coupole de Justinien (271)

On ne saurait douter que la première de ces deux formes de la coupole, envisagée en soi et abstraction faite de l'édifice qui la surmonte, ne soit plus hardie, plus élancée, plus heureuse à la vue, que la seconde. Mais si on la considère, comme on doit le faire, dans ses rapports avec l'édifice auquel elle tient, il est incontestable que relativement aux églises qui ont, telle que celle de Saint-Pierre de Rome, une nef principale sensiblement plus longue que les autres trois nefs ou croisillons, la coupole devient, quelqu'en puisse être le mérite intrinsèque, une véritable superfétation. Imposée sur un édifice qui avait déjà sa raison d'être, elle n'est plus qu'un motif principal surajouté à un autre motif principal, d'où résultent deux unités, pour l'édifice, c'est-à-dire la violation flagrante de la véritable unité, qu'on ne saurait concevoir dans un monument à double motif, celui de la nef longitudinale qui détermine la forme de la croix latine, et celui de la coupole qui, indépendammen, de sa parfaite inutilité, dans l'exemple dont il s'agit, offre un second motif contradictoire au premier, celui de la croix grecque qu'elle exprime, essentiellement opposé à celui de la croix latine formée par le croisillon longitudinal du couchant au levant. Cette absence de toute unité est encore plus sensible à l'intérieur qu'à l'extérieur, et elle l'est d'autant plus, que les dimensions de l'édifice sont plus considérables. Or, la plupart des églises à coupole, de l'Europe, ayant la forme de croix latine, on peut affirmer, sans crainte de se tromper, que l'emploi irrationnel de la coupole dans ces édifices est fâcheux, puisqu'il offre une violation non douteuse du grand principe de l'unité, en dehors duquel il n'y a rien de véritablement grand, de véritablement beau ici-bas. On doit raisonner tout différemment pour la basilique à croix grec-

(270) *De ædificiis Justiniani*, lib. VI. *Voy.* aussi Du Cange. *Historia byzantina*, 1680. Tom. III, liv. LII.

(271) La principale différence qui existe entre ces deux coupoles, c'est que la dernière est *elliptique*, *surbaissée*, parce qu'elle presente un contour au-dessous du demi-cercle, et que la première, au contraire, présente, comme celle de Saint-Pierre de Rome, mais avec une intention encore plus marquée, le dôme *surmonté* ou demi-sphéroïde, qui, vu de loin, offre la figure d'une sphère presque complète

que de Sainte-Sophie, et pour celles qui, en très-grand nombre dans l'Orient surtout, furent bâties sur son modèle. Dans ce système on ne peut plus logique et rationnel, la coupole étant le motif principal de l'édifice vers lequel convergent des quatre croisillons égaux dont il forme le centre tous les autres motifs accessoires de lignes, d'ordonnance et de décoration, il en résulte que la grande loi de l'unité y est observée tant à l'extérieur que dans l'intérieur, d'où naît un ensemble aussi agréable à la vue, que satisfaisant pour la raison. La proportion exacte et l'accord complet que la parfaite égalité des quatre croisillons permet d'établir entre eux, autant pour les dispositions architecturales que pour celle de l'ornementation, contribuent puissamment à rendre cet ensemble encore plus harmonieux. Enfin la hauteur modérée de la coupole, procure, dans ce système, le double avantage, de donner plus d'ampleur à sa circonférence et d'en faire mieux ressortir, en les rendant plus accessibles à la vue, la courbe majestueuse et la riche décoration. Au contraire les dômes surhaussés qui présentent le double inconvénient, pour ne parler ici que de celui-là, de se détacher beaucoup trop de la masse de l'édifice qu'ils rapetissent par là singulièrement, et de rendre trop difficile aux regards, à cause de leur excessive élévation, l'intelligence des peintures et des autres motifs de décoration qui en ornent l'intérieur. C'est ainsi qu'au point de vue des saines règles de l'esthétique, le prototype byzantin de Sainte-Sophie conserve encore toute sa valeur architectonique, dans la grande famille des églises à coupoles. Toujours aussi, l'archéologue instruit, habitué à la réflexion, et sensible à la loi suprême des convenances et du goût, ne comprendra la coupole que dans les conditions où nous la voyons encore au centre de l'ancienne et imposante capitale de l'empire d'Orient. *Voy.*, en outre, pour cette question si importante de l'emploi de la coupole dans les églises chrétiennes, les autres développements que nous lui avons consacrés, au mot PIERRE (SAINT-) de Rome.

DOMINATIONS. Un des neuf chœurs des anges. *Voy.* ANGES.

DRAMATIQUE (MUSIQUE). On donne ce nom à la musique destinée à l'expression des passions humaines, dans l'opéra, et par extension, à la musique d'opéra, elle-même, en sorte que, dans leur application usuelle, ces deux mots, *dramatique*, et, *opéra*, sont parfaitement synonymes. Cependant, ces deux genres ne sont point absolument la même chose, car l'un, multiple, est plus riche que l'autre. En effet, la musique *dramatique* se borne à l'expression des passions, tandis que l'opéra, indépendamment de ce genre d'expression, qui ressort de son domaine, en embrasse plusieurs autres, auxquels donnent lieu les scènes champêtres, les cérémonies publiques, civiles et religieuses dans lesquelles l'élément passionné n'entre pour rien. C'est pourquoi, il serait plus exact d'appeler *musique scénique* celle de l'opéra, et de restreindre le sens du mot *dramatique* au genre de musique, exclusivement réservé pour l'expression des sentiments passionnés. Nous renvoyons donc au mot STYLE IDÉAL, ce que nous aurions à dire de ce dernier genre relativement à l'application, qui peut en être faite à la musique d'église; et au mot OPÉRA, ce que nous avons à dire touchant la musique scénique, dans ses rapports avec le chant religieux.

DUFAY (GUILLAUME). Compositeur belge, du XIVe siècle. *Voy.* MUSIQUE.

E

ECARLATE. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

ECOLE MYSTIQUE. *Voy.* PEINTURE MYSTIQUE.

EGLISE (FORME D'). *Voy.* BASILIQUE.

EGYPTE. *Voy.* ARCHITECTURE; SCULPTURE; STATUAIRE.

ELEPHANTIS. *Voy.* ARCHITECTURE.

ELISABETH (SAINTE). *Voy.* TYPES.

ELLORA. *Voy.* ARCHITECTURE.

EMAUX DE LIMOGES. *Voy.* FRANCE.

EMERAUDE. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

ERWIN, de Hembach. Architecte de la cathédrale de Strasbourg. *Voy.* STRASBOURG.

ESCARBOUCLE. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

ESTHETIQUE ou *Théorie du beau. Voy.* BAUMGARTEN.

ETIENNE, de Vérone, élève de Gaddi. *Voy.* PEINTURE.

EXAMEN PHILOSOPHIQUE DES HUIT MODES. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

EXECUTION, bonne ou mauvaise, DU CHANT GREGORIEN. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

EXPRESSION. Il y a quelque chose de plus distingué, de plus relevé, de plus parfait, d'un plus haut mérite que les œuvres les plus finies de l'art païen ou humain. Ce quelque chose, c'est l'expression, mystique, surnaturelle, qui est propre aux œuvres de l'art chrétien. Quand l'art humain pourrait réaliser un chef-d'œuvre encore plus beau que la Minerve de Phidias ou l'Apollon du Belvédère, ce ne serait là encore que de l'art humain, que de l'idéal humain. Aussi, l'expression mystique, par exemple, des peintures du moyen âge, a un je ne sais quoi de si gracieux, de si calme, de si élevé et de si divinement serein, que nous ne pouvons nous lasser de les admirer, même lorsqu'elles se présentent à nos regards sous des formes bizarres et sans proportions entre elles. Et tel est l'empire qu'exerce cette beauté suprême de l'expression mystique dans les sujets traités par des artistes véritablement chrétiens, que les admirateurs

exclusifs du beau physique, n'ont pu s'empêcher de lui rendre hommage (272).

Ce n'est pas à dire pour cela, que les artistes chrétiens aient, comme on l'a beaucoup trop souvent répété, fait divorce avec la beauté de la forme. Celle de ce genre, qui se manifeste avec tant d'éclat dans les innombrables statues qui ornent les portails des Notre-Dame de Chartres, de Paris, de Reims et de Strasbourg, est la réfutation permanente, solennelle, accablante d'une telle assertion. Non, les peintres, pas plus que les sculpteurs du moyen âge, n'ont ignoré les charmes de la beauté humaine, et il n'y a que la mauvaise foi ou une étrange légèreté qui puisse être, à ce point, injuste envers eux, et cela, contre l'évidence des faits. Seulement, ils ont eu, (ce que nous n'avons guère), le bon sens de comprendre qu'on ne saurait faire de l'art religieux qu'avec le sentiment religieux, et que l'expression de ce sentiment, se manifestant principalement dans la physionomie, c'était cette partie dominante du corps humain, qui devait aussi dominer dans les personnages d'anges et de saints que la peinture ou la sculpture avait à nous représenter. Et loin de leur en faire un reproche, l'on devrait, au contraire, les en féliciter, puisque l'expression mystique des sujets chrétiens est si propre à rehausser la beauté corporelle, en la spiritualisant, en la divinisant. Les critiques néo-grecs qui font continuellement ce reproche à nos artistes chrétiens, montrent en cela leur profonde ignorance des premières conditions de l'esthétique introduite dans le monde, il y a dix huit siècles, par le mystère de l'Incarnation. En effet, juger d'après les règles de la poétique païennne, les œuvres de l'art chrétien, c'est comme si l'on prétendait expliquer par la mythologie des disciples d'Apollon, les dogmes, le culte, la morale des disciples de Jésus-Christ. L'un n'est pas plus extravagant que l'autre.

On fait beaucoup de bruit de l'incorrection qu'accusent, dit-on, la plupart des œuvres de l'art catholique. Et quand même cela serait, est-ce que par hasard les peintres, les sculpteurs Grecs et Romains, n'ont produit que des chefs-d'œuvre? Ne savons-nous pas, même d'après le témoignage de leurs propres écrivains, que chez eux, comme chez nous, le médiocre abondait, et que les chefs-d'œuvre n'étaient que l'exception. Comme on le pense bien, ce sont ces derniers qu'on s'est attaché naturellement à retirer des ruines antiques et à conserver. On n'avait que faire du médiocre, et encore moins du laid. Supposons que par suite de bouleversements quelconques, notre civilisation européenne vienne à périr avec ses monuments, pense-t-on qu'un autre peuple en fouillant un jour leurs débris dispersés, ne s'attachera pas aussi, de préférence, aux chefs-d'œuvre qu'ils pourront encore offrir à ses regards investigateurs? Et même aujourd'hui, voit-on, par hasard, nos maîtres de la peinture catholique, comme Owerbeck, de la statuaire, comme Fabisch, de l'architecture, comme Viollet-Leduc, conseiller à leurs élèves l'étude des modèles les moins corrects, les moins parfaits de l'art chrétien? Pourquoi donc, chez nos critiques académiciens ces deux poids, ces deux mesures? Pourquoi donc cette étrange obstination de leur part à ne vouloir regarder les œuvres de l'art catholique, qu'à travers le prisme peu flatteur d'un verre noir, et celles de l'art païen, qu'à travers les préventions favorables d'une aveugle partialité?

Pour en revenir à l'expression mystique, concluons hardiment de tout ce qui précède, qu'elle est le caractère distinctif, la partie culminante, en un mot, de l'art chrétien. Quiconque, se donnant pour connaisseur des choses de l'art, prétendrait juger notre architecture, et surtout notre peinture, et notre sculpture chrétiennes, sans poser préalablement en principe l'expression mystique, comme *criterium* de leur beauté, celui-là, fût-il membre de l'Institut ou de n'importe quelle académie, ferait exactement comme un aveugle qui se mêlerait de prononcer sur les couleurs. Ces sortes de critiques, encore trop nombreux de nos jours (273), ressemblent parfaitement à ceux qui, sans tenir aucun compte des conditions obligées dans lesquelles se trouvaient les hom-

(272) Nous citerons entre autres le célèbre poëte allemand Goëthe, madame de Staël, et l'historien de la peinture, Vasari.

(273) Toutefois, le nombre commence à en diminuer, et nous aimons à le reconnaître. Oui, on commence à voir que la *correction* et la *régularité* ne sont point dans certaines œuvres de l'art, surtout parmi les plus éminentes, et principalement dans l'art chrétien, la condition indispensable, absolue de la beauté. Entre autres témoignages, je citerai celui de l'un de nos premiers artistes vivants, M. Eugène Delacroix. Voici comment, dans une remarquable *Dissertation sur le beau*, publiée dernièrement dans la *Revue des Deux-Mondes*, il s'exprime touchant la question; d'abord, dans l'ordre de la sculpture, ensuite dans celui de la musique, enfin dans celui de la peinture.

« Si le style antique a posé la borne, si l'on ne trouve que dans la régularité absolue le dernier terme de l'art, à quel rang placerez-vous donc ce Michel-Ange, dont les conceptions sont bizarres, les formes tourmentées, les plans outrés ou complétement faux et très-superficiellement imités sur le naturel? Vous serez forcé de dire qu'il est sublime, pour vous dispenser de lui accorder la beauté. Michel-Ange avait vu les statues antiques comme nous; l'histoire nous parle du culte qu'il professait pour ces restes merveilleux, et son admiration valait bien la nôtre; cependant la vue et l'estime de ces morceaux n'a rien changé à sa vocation et à sa nature; il n'a pas cessé d'être lui, et ses inventions peuvent être admirées à côté de celles de l'antique.

« On remarquera que parmi les productions du même maître, ce ne sont pas toujours les plus régulières qui ont le plus approché de la perfection. Je citerai Beethoven comme un exemple de cette particularité. Dans son œuvre entière, qui semble n'être qu'un long cri de douleur, on remarque trois phases distinctes. Dans la première, son inspiration se modèle sans effort sur la tradition la plus pure, à côté de l'imitation de Mozart, qui parle la langue

mes et les choses, durant le moyen âge, s'obstinent à apprécier au point de vue des idées modernes les institutions de la féodalité.

C'est là le moyen infaillible de frapper constamment à faux dans ses jugements. Il est donc bien vrai que ceux qui prétendent apprécier la peinture et la sculpture catholique, sans tenir compte de leur premier élément qui est « l'expression » telle que nous venons de la définir, sont aussi inconséquents, aussi présomptueux que ceux qui se mêleraient de discuter la peinture et la sculpture des anciens, sans connaître un mot de leur mythologie et de la cosmogonie qui leur a servi de point de départ. Malheureusement, répétons-le, ces sortes de critiques abondent naturellement dans un siècle matérialiste comme le nôtre. Ils sont un véritable fléau pour l'art catholique, objet de leur injuste dénigrement. C'est pourquoi nous ne saurions trop prémunir les amis de cet art divin contre leurs fausses doctrines; et le chemin le plus direct pour arriver à ce résultat, c'est de bien établir, au moyen de l'expression mystique, la suprématie, en thèse générale, des artistes chrétiens sur les artistes païens. Afin de compléter ce que nous venons d'exposer sur ce sujet important, nous renvoyons aux articles dans lesquels il est traité sous ses divers aspects, tels que ceux-ci : CARACTÈRE, CONVENANCE, PEINTURE, SCULPTURE. Quant à *l'expression* du chant liturgique, qui n'a pas moins d'importance que celle de la peinture et de la sculpture chrétiennes, si nous n'en n'avons rien dit, c'est que nous la développons suffisamment dans plusieurs articles de ce Dictionnaire et notamment dans celui des MODES ECCLÉSIASTIQUES. En ce qui concerne le genre d'expression et de facture qui convient à la musique appliquée au texte liturgique et principalement aux messes, voyez le mot, STYLE IDÉAL

F

FÉLICITÉ (SAINTE). *Voy.* TYPES.

FIGURES GRIMAÇANTES, à l'extérieur des églises. *Voy.* SCULPTURE.

FIRMIN (SAINT). Evêque d'Amiens, figuré sur le portail de la cathédrale. *Voy.* AMIENS.

FLÈCHE. *Voy.* CLOCHER, ROMAN, STRASBOURG.

FLORENCE (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DIMENSIONS DOME.

FRANCE. Une des erreurs les plus accréditées parmi nous, c'est de croire que l'Italie a constamment devancé et surpassé les autres nations de l'Europe, dans l'invention et dans la pratique des beaux arts. Il y a là-dessus, comme sur bien d'autres choses, des phrases toutes faites que l'ignorance, la prévention et, trop souvent, la paresse, acceptent volontiers, et que les écrivains se passent de l'un à l'autre, avec un imperturbable aplomb. Loin de moi la pensée de déprécier une contrée aussi richement partagée en artistes et en œuvres d'art, que la péninsule italique. La part si large que je lui ai faite dans ce Dictionnaire doit me mettre à l'abri du reproche d'avoir été partial envers elle, et témoigne suffisamment de mon admiration sincère pour ce pays favorisé des arts. Mais cette admiration si légitime qu'éprouvent pour l'Italie tous ceux qui ont pu la visiter et l'étudier, n'autorisera jamais à l'égard des autres nations un oubli, une indifférence que rien ne saurait justifier. Dans l'impossibilité où je me trouve, à cause du plan de cet ouvrage, de faire valoir les droits incontestables que ces divers peuples ont également, chacun dans ses conditions particulières, à notre attention et à nos sympathies, je me restreindrai à la France, d'autant mieux qu'elle aussi a marché plus d'une fois à la tête de l'art chrétien, dont elle est prête à ressaisir le sceptre que le paganisme envahisseur du XVIe siècle avait brisé dans ses mains. D'ailleurs, les réflexions comparatives auxquelles nous allons nous livrer sur notre pays, sont applicables plus ou moins aux autres Etats de l'Europe, et à l'Allemagne en particulier (274). Ceci

des dieux; on sent déjà respirer, il est vrai, cette mélancolie, ces élans passionnés qui parfois trahissent un feu intérieur, comme certains mugissements qui s'exhalent des volcans, alors même qu'ils ne jettent point de flammes; mais à mesure que l'abondance de ses idées le force en quelque sorte à créer des formes inconnues, il néglige la correction et les proportions rigoureuses : en même temps sa sphère s'agrandit, et il arrive à la plus grande force de son talent. Je sais bien que dans la dernière partie de son œuvre, les savants et les connaisseurs refusent de le suivre : en présence de ces productions grandioses et singulières, obscures encore ou destinées à le demeurer toujours, les artistes, les hommes du métier, hésitent dans le jugement qu'il en faut porter : mais, si l'on se rappelle que les ouvrages de sa seconde époque, trouvés indéchiffrables d'abord, ont conquis l'assentiment général, et sont regardés comme ses chefs-d'œuvre, je lui donnerai raison contre mon sentiment même, et je croirai cette fois, comme beaucoup d'autres, qu'il faut toujours parier pour le génie.

« Un Holbein, avec son imitation scrupuleuse des rides de ses modèles, et qui compte pour ainsi dire leurs cheveux; un Rembrand, avec ses types vulgaires, remplis d'une expression si profonde; ces Allemands et ces Italiens des écoles primitives, avec leurs figures maigres et contournées, et leur ignorance complète de l'art des anciens, étincellent de beautés et de cet idéal que les écoles vont chercher la toise à la main. Guidés par une vive inspiration, puisant dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire, ils passionnent autour d'eux les peuples et les hommes cultivés; ils expriment des sentiments qui étaient dans toutes les âmes; ils ont trouvé naturellement ce joyau sans prix qu'une inutile science demande en vain à l'expérience et à des préceptes. »

(274) C'est dans cette région que se trouvaient,

posé, il nous sera facile de montrer, par des documents certains, que, sous le rapport des beaux-arts, tantôt collectivement, et tantôt partiellement, la France a marché de pair avec l'Italie, et que, à bien des égards, elle l'a devancée, et même surpassée.

En fait de sculpture, plus d'un siècle avant la restauration de cet art, par Nicolas de Pise et Giotto de Florence, nous avions les délicieux chapiteaux romans des cathédrales d'Avignon, de saint Paul-trois-Chateaux, de Valence, de Vienne, de Chartres, etc, et d'autres moulures qui ne laissent rien à désirer pour la grace, pour la variété des motifs et le fini de l'exécution (275); nous avions surtout ces magnifiques façades sculptées de saint Gilles, d'Arles, de Poitiers, de Vézelay, de Civray, etc, dont on chercherait vainement les correspondantes en Italie. Immédiatement après ces magnificences sculpturales, nous avions celles, plus éblouissantes encore, que le style ogival avait prodiguées dans les cathédrales de Chartres, de Paris, de Reims, de Strasbourg, et de tant d'autres qui nous offrent sur leurs immenses pages de pierre, tout un poëme du Ciel, de la Terre, de l'Enfer et de la vie humaine, avec ses douleurs, ses joies, ses travaux, et ses mille péripéties; conception surhumaine ! que nos artistes français avaient trouvée et réalisée, sans le Dante et ses pâles imitateurs. En ce qui regarde la statuaire proprement dite, l'Italie, même à l'époque des Donatello et des Michel-Ange, peut-elle nous présenter un porche aussi étonnant que celui du septentrion de Notre-Dame de Chartres, un sujet comme « l'incoronation de la Vierge » au portail de Reims, des anges aussi divinement beaux que ceux qui ont donné leur nom au célèbre pilier de la cathédrale de Strasbourg, sans parler de son magnifique portail digne de rivaliser avec celui de Reims ? Les plus célèbres mausolées de Rome et de Florence, peuvent-ils être comparés, comme types du vrai beau dans l'art chrétien, à celui de saint Remi de Reims, et à ceux des ducs de Bourgogne, de Dijon ? Et même, en pleine renaissance française, n'avons-nous pas le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, et ceux de Marguerite de Bourbon, de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau, dans l'église de Brou, qui surpassent tout ce qu'on a pu exécuter en ce genre, au-delà des monts? Durant cette même renaissance française, et sous Louis XIV, nous avons eu également des sculpteurs, dont le ciseau tailla des statues généralement plus remarquables que celles qui furent exécutées à l'époque correspondante en Italie. Qu'il nous suffise de nommer ici les Jean Goujon, les Girardon, les Germain Pilon, les Philibert Delorme et les Pujet.

En unissant par des détails biographiques dans lesquels je n'ai pu entrer, les jalons principaux que je viens de poser, on arriverait aisément à cette conclusion, qu'en fait de sculpture chrétienne, la France n'a cessé d'avoir la palme sur l'Italie. Elle peut d'autant mieux se glorifier de cette supériorité, que la statuaire offre, comme nous en avons fait ailleurs la remarque (276), bien plus de difficulté que la peinture à l'artiste chrétien (277).

Dans le domaine de la musique sacrée, l'Italie, peut sans doute, revendiquer en somme, la plus belle et la plus large part. Néanmoins, il en reste encore une assez belle à la France, pour qu'elle en soit fière à bon droit. Outre les nombreuses et admirables séquences ou proses dont ses moines, ses abbés, et même ses rois ont enrichi le répertoire du chant liturgique, et parmi lesquelles brille au premier rang la mélodie du *Lauda Sion*, il ne faut pas oublier que, pendant deux siècles, les XIV et XV, elle a, conjointement avec la Belgique, tenu le sceptre de la musique d'église, grâce au génie de compositeurs tels qu'un Guillaume Dufay, un Josquin des Prés, un Orlando di Lasso et un Goudimel (278). Ce dernier, champenois, devenu directeur de la chapelle papale, fut le maître du prince de la musique romaine, du célèbre Palestrina. Plus tard, les Dumont, les Nivers, les Lalande, n'ont pu être entièrement éclipsés par les Gabrielli, les Pitto-

sans parler de ses autres gloires, les deux illustres abbayes de Fulde et de Saint-Gall, qui figurèrent durant plusieurs siècles parmi les plus célèbres métropoles de l'art chrétien. Tutilon, moine de Saint-Gall, au IX siècle, était, comme beaucoup de religieux de son temps, et même d'une époque encore plus reculée, peintre, architecte, prédicateur, professeur, latiniste et helléniste, musicien et ciseleur.

(275) Je mentionnerai, entre autres, la grande et délicieuse frise à rinceaux qui règne sur le flanc méridional de l'antique et intéressante cathédrale de Vaison. C'est là évidemment une réminiscence du style gréco-romain, qui a laissé de si beaux restes dans cette contrée. Il est impossible de voir, parmi les œuvres de sculpture, quelque chose de plus pur, de plus noble et de plus gracieux.

(276) *Voy.* les mots PEINTURE; SCULPTURE.

(277) *Voy., pour plus de détails*, le savant et curieux *Traité de la sculpture*, par M. Eméric David. Dans ce traité, l'auteur a recherché les origines de l'école française qui a illustré la sculpture durant tout le moyen âge, et qui n'a sommeillé, sous Louis XIV et sous Louis XV, que pour prendre une vie nouvelle. Il a su refaire toute cette histoire avec des fragments de chroniques, des livres de comptes et des registres de l'état-civil, et lui a donné autant d'intérêt que s'il s'agissait de la poétique Grèce elle-même. C'est qu'il y a une série d'admirables artistes et d'admirables chefs-d'œuvre à étudier, depuis ces monastères des *Latomi* et des *Lapicidæ*, qui remontent à saint Eloi et à Charlemagne, jusqu'aux rivaux des Italiens de la Renaissance, jusqu'à ces grands hommes inconnus, Jean-Juste Bavy, Jean Texier, Colomban, dignes précurseurs de Germain Pilon, de Philibert Delorme, de Jean Goujon, et enfin de Pujet. M. Eméric David restitue d'une manière victorieuse, à Jean-Juste de Tours, cet admirable tombeau de Louis XII, que l'on attribuait jusqu'ici à un italien, Paolo Ponzio Trebalti, ou Paul Ponce. (*L'Art et ses historiens*, par Henri-Mille Noë. *Illustration*, 13 janvier 1855.)

(278) Il florissait à la fin du XVI siècle.

ni, les Allegri et autres compositeurs illustres de l'école d'Italie. Et même actuellement on peut dire que, à part la chapelle pontificale, qui a toujours mieux conservé que les autres les saines traditions du chant liturgique, ce dernier pays est devenu, à cause de la musique détestable qu'on y entend communément dans les églises, inférieur pratiquement à la France où l'exécution du plain-chant est loin cependant de ce qu'elle devrait être.

Quant à la peinture, il est permis d'hésiter entre les deux pays, car, si l'Italie revendique, à juste titre, comme une de ses gloires, son École chrétienne-mystique des XIIIe, XIVe et XVe siècles, la France peut s'enorgueillir aussi, durant la même période et même un siècle plus tôt, de ses incomparables miniatures et de ses magnifiques vitraux peints. Mais, ce n'a pas été à partir du XIIe siècle seulement, qu'elle a pratiqué avec succès la peinture chrétienne. Des documents historiques incontestables mentionnent une multitude d'objets d'art tels que peintures, sculptures, ciselures, mosaïques, etc., qui furent exécutés sous la dynastie des Mérovingiens, et dont plusieurs fragments remarquables se sont conservés jusqu'à nous. On sait que le tombeau de Frédégonde était recouvert d'une mosaïque d'une grande beauté. Dès le Ve siècle, Namantius, évêque de Clermont, ornait la cathédrale bâtie par ses soins de beaux autels en mosaïque que Grégoire de Tours avait pu admirer, et dont il fait l'éloge dans ses écrits. Fortunat de Poitiers, son contemporain, qui écrivait par conséquent, durant le VIe siècle, parle de plusieurs belles mosaïques à personnages, qu'on admirait dans les principales églises des Gaules. Pour ce qui est des miniatures, parmi les plus anciennes et les plus belles que l'on connaisse, on peut citer celles des manuscrits de l'antique abbaye de Saint-Martial de Limoges, reproduites avec un luxe inouï et une exactitude rigoureuse par M. le comte de Bastard, et qui remonte jusqu'au Xe et même jusqu'au XIe siècle. Au XIIIe, Paris était devenu, par son école d'*enluminure*, le rendez-vous d'une foule d'élèves des nations voisines et même de l'Italie, qui venaient s'y former aux leçons des maîtres français, les plus habiles dans cet art. Nous avons cité ailleurs (279) le fameux passage du Dante (*Purgatoire* XIe), qui contient un si bel éloge de cette école d'enluminure de Paris. Il y avait en France quarante mille copistes ou enlumineurs, dont les œuvres allaient se vendre chez les libraires de la capitale aux savants de toute l'Europe (280). On vit se perpétuer jusqu'à l'invention de l'imprimerie qui lui fut si fatale, cet art des enlumineurs, des *ymaigiers*, dont les peintures innombrables, chefs-d'œuvre de grace, de fraîcheur et d'inspiration céleste, excitent encore notre admiration (281).

C'est à cette école des enlumineurs, que puisa ses inspirations la peinture sur verre dans laquelle la France a toujours excellé. Dès le XVIIe siècle, au rapport du vénérable Bède, l'abbé Biscopius avait appelé de la Gaule, avec les missionnaires, des ouvriers exercés dans l'art de fabriquer des verres pour les fenêtres; et déjà, à la fin du VIe, le poëte Fortunat avait donné une description pompeuse des vitres peintes de Notre-Dame de Paris, qui venait d'être bâtie par l'ordre du roi Childebert. Insister sur la beauté de nos vitraux des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles, et sur la richesse incroyable de nos cathédrales et abbatiales en ce genre de magnificences, ce serait nous exposer à dépasser notablement les limites obligées de cet article. Celui que nous avons consacré aux VERRES PEINTS, renferme tous les détails nécessaires qui seraient déplacés ici, sur cette si importante branche de la peinture chrétienne. Tel était le nombre, pour ainsi dire incalculable, de ces vitraux, qu'après les ravages de la Réforme et de la Révolution, il reste dans le nord de la France seulement, plus de vitraux, et surtout plus de vitraux anciens que dans tout le reste de l'Europe.

« Au XVIe siècle, dit M. Félix de Verneilh, les verriers français conservaient encore la supériorité, pour le nombre comme pour la perfection de leurs œuvres, et c'étaient eux qui travaillaient sous Raphaël à la décoration du Vatican. Le témoignage de Vasari, formel sur ce point, est d'autant plus décisif, que Vasari avait eu pour premier maître un de ces artistes, Guillaume de Marseille, qui avait fini par se fixer à Arezzo. Il y avait vers la fin du XIIe siècle, des peintres proprement dits; mais leurs œuvres sont perdues aussi bien en France que partout ailleurs (282). Ce Nicolas, qui fut brûlé à Paris, pour hérésie en 1204, était, dit-on, le meilleur peintre de son temps (283). » Nous n'avons pas besoin de faire remarquer combien est inférieure à notre pays, sous le rapport des vitraux peints, l'Italie où l'on compte à peine quelques églises importantes qui aient reçu ce genre de splendide décoration (284).

Maintenant, si nous abordons les peintures à fresques et polychromes, il nous sera facile de constater l'emploi aussi ancien qu'universel qui en a été fait dans nos églises. Dès l'année 779, époque déjà assez reculée, l'empereur Charlemagne avait parlé avec beaucoup d'éloquence au concile de Francfort, de l'*ancien usage* qui voulait que

(279) Article VITRAUX PEINTS.

(280) *Annales archéologiques*, tom. II, p. 167.

(281) Et même, en plein XVIIIe siècle, la France a produit un véritable chef-d'œuvre de peinture et d'enluminure, unique pour l'époque; je veux dire le magnifique *Antiphonaire* de Sainte-Tulle, dont nous donnons la description à ce mot.

(282) Excepté en Italie. *V. au mot* PEINTURE. (*Note de l'auteur.*)

(283) M. Félix de Verneilh, *Annales archéologiques*, livraison juillet 1845, p. 5 et 6.

(284) Nous ne saurions passer sous silence une des gloires de l'art français, la célèbre fabrique en émaux de Limoges, qui, pendant trois siècles, a vu ses admirables produits recherchés par toute l'Europe.

les églises fussent peintes et dorées sur toute leur surface intérieure. Aussi, celles qu'il fit construire en si grand nombre, furent entièrement revêtues de peintures en mosaïque sur fond or et toutes resplendissantes de pierres précieuses et de marbres de Paros. Les parvis étaient également en mosaïque; des tentures de soie rehaussées d'or et de broderies ajoutaient à la magnificence de ces édifices.

Les vases sacrés employés au service divin, étalaient autant de richesse dans la matière que de fini dans l'exécution; car l'orfèvrerie, dans cette partie, était déjà arrivée à un degré de perfection qui n'a point été surpassé depuis. Plusieurs de ces églises bâties sur les bords du Rhin et sur divers points de la France, offrent encore de précieux vestiges de leur antique magnificence, dans des fragments de peinture sur fond or qu'on découvre tous les jours sous les épais enduits du badigeonnage. Quant aux fresques proprement dites, celles qu'on a découvertes, (pour ne parler que de celles là), il y a quelques années, sur toutes les parois de l'ancienne église abbatiale de Saint-Savin, suffiraient, à défaut d'autres exemples non moins décisifs, pour prouver l'importance que nos artistes chrétiens attachaient à la décoration monumentale. La restauration si intelligente qui se poursuit actuellement de celle de la Sainte-Chapelle, peut nous donner une idée de ce qu'était au XIIIe siècle, ce magnifique système d'ornementation appliqué à la plupart des basiliques érigées à cette époque si brillante de l'art. Enfin, les splendides et grandioses fresques de la cathédrale d'Albi, (285) encore si bien conservées, sont une preuve irréfragable que, même en plein XVe siècle, Rome n'avait pas le monopole de ces immenses pages de peinture murale, que nous allons admirer chez elle, sans paraître nous douter qu'il en existe en France d'aussi ravissantes et de plus vastes encore.

Parlerons-nous de ces grandes et belles tapisseries historiques, de Bayeux, de Reims, de la Chaise-Dieu, de Montpezat, qui n'ont pas leurs pareilles chez nos voisins d'outre monts?

En fait de tableaux à l'huile, nous ne sommes pas, il est vrai, les mieux partagés, ni pour la qualité ni pour la quantité, à s'en tenir uniquement aux sujets religieux. Tout en avouant notre infériorité manifeste à cet égard, surtout si nous nous comparons à l'Italie, nous devons reconnaître que des tableaux qui révèlent une expression aussi tendre, aussi mélancolique et aussi profondément mystique, que ceux de l'œuvre de notre Eustache Lesueur, mériteraient d'être placés à côté des plus belles peintures qu'ait produites le génie de l'art chrétien.

En architecture, si nous n'avons pas, dans les premiers siècles, des églises à opposer aux splendides basiliques romaines érigées par Constantin, agrandies et embellies par ses successeurs, il nous reste, pour attester la beauté de celles, depuis longtemps détruites, qui furent dès lors élevées sur notre sol, les descriptions authentiques et détaillés qu'en firent les auteurs contemporains dont nous avons reproduit divers extraits dans plusieurs articles, et même dans celui-ci.

Dès le Xe siècle, l'étonnante et originale basilique de Saint Front de Périgueux, encore debout, élevait dans les airs ses nobles coupoles, qui bientôt allaient en voir d'autres se grouper en grand nombre autour d'elles, lorsque à peine les byzantins venaient d'édifier la merveille architecturale de ce temps là, pour l'Italie, la cathédrale de Saint-Marc, fille et émule de Sainte-Sophie.

Pendant que Buschetto, autre architecte grec, entreprenait durant la première moitié du Xe siècle, de marier le style byzantin à l'antique forme basilicale, dans le magnifique temple de Pise, qui devait bientôt se réfléter admirablement en maintes basiliques italiennes érigées sur ce splendide modèle, nos architectes français jetaient les fondements des églises romanes de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Apollinaire de Valence, de Notre-Dame du Port de Clermont, de Saint-Etienne de Nevers, de la Charité sur Loire, de Vézelay, de Paray-le-Monial, de Tournus, et surtout de l'imposante et grandiose basilique de Saint Pierre de Cluny, la plus vaste de tout l'univers.

Si, durant les XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, l'Italie peut s'enorgueillir des grandes églises plus ou moins ogivales, de Sienne, de *Santa Maria dei Fiori* de Florence, de Saint Pétrone de Bologne, de Notre-Dame de Milan, la France a une masse écrasante à lui opposer de cathédrales gothiques, qui sont autant de chefs-d'œuvre de ce style si grandiose, si élancé, si original, qu'elle eut la gloire de créer et qu'elle rehaussa, principalement aux portails des basiliques, de ces œuvres miraculeuses autant que gigantesques, de sculpture, dont l'Italie n'approcha jamais. Remarquons ici, en passant, que ce luxe éblouissant de moulures, joint à celui non moins éblouissant des vitraux peints qui éclairent du haut en bas, en les rendant transparentes, nos resplendissantes cathédrales de cette époque, sont pour elles une magnifique compensation à ce qui leur manque, en marbres, dorures, mosaïques et autres magnificences décoratives que l'art chrétien a répandues avec tant de profusion et de goût dans les grandes églises d'Italie, mais qui n'ont pas la même raison d'être dans nos temples ogivaux, édifiés sur un autre modèle et dans d'autres conditions.

Enfin, si nous descendons jusqu'à la Renaissance et aux deux siècles marqués de plus en plus du sceau de la décadence, qui l'ont suivie, il nous sera facile de voir que durant toute cette époque, nos architectes furent dans leur déviation du style architectu-

(285) On en trouve la description à ce mot.

ral catholique, beaucoup moins exagérés que ne le furent les Italiens. En effet, maintes chapelles et églises de la Renaissance, celles de Saint-Paul-Saint-Louis, bâtie à Paris sous Louis XIII; de Saint-Eustache, de même que le dôme des Invalides, sous Louis XIV; les églises de Saint-Sulpice et de Sainte-Geneviève, sous Louis XV, sont, malgré leurs défauts respectifs, plus ou moins saillants, autant de chefs-d'œuvre, comparativement à toutes ces églises, aussi excentriques pour la forme que pour l'ornementation, dont Borromini et les trop nombreux imitateurs de son style tourmenté, extravagant, enlaidirent Rome et plusieurs autres villes de l'Italie. On peut dire que la manie de l'imitation de l'architecture grecque que nous eûmes à cette époque, en commun avec nos voisins, fût chez nous plus sobre, plus contenue, moins échevelée que chez eux. Ils viennent, d'ailleurs, de prendre noblement leur revanche, dans la restauration aussi fidèle qu'intelligente de la grande et auguste basilique de Saint-Paul, hors les murs. Un tel exemple doit porter ses fruits, et tendre nécessairement à rapprocher les deux nations dans un même esprit d'inspiration chrétienne, pour la pratique de l'art chrétien. Comme éclaircissement et développement de la thèse que nous venons de soutenir en faveur de la France, on pourra lire les articles ARCHITECTURE; ALBI; BYZANTIN; COUPOLE; MUSIQUE, PEINTURE; SCULPTURE; REIMS; STRASBOURG; VITRAUX PEINTS

FRANCS-MAÇONS, ou BATISSEURS D'ÉGLISES. Leur origine, leur développement, leur constitution éminemment religieuse et subordonnée à l'autorité ecclésiastique. *Voy.* STRASBOURG.

FRESCOBALDI. Célèbre organiste du XVIIe siècle. *Voy.* MUSIQUE.

FRESQUE (PEINTURE A LA). *Voy.* ALBI (CATHÉDRALE D'); DÉTREMPE; PEINTURE.

FRONT (ÉGLISE DE SAINT-). Cathédrale de Périgueux. *Voy.*, pour la notice de cette église, le mot COUPOLE.

FUGUE (terme de musique). La fugue, ainsi que l'indique le mot latin *fuga*, d'où elle dérive, est une composition vocale et instrumentale ou l'une et l'autre à la fois, dans laquelle un sujet ou thème est sans cesse reproduit en passant à chaque instant dans l'une des diverses parties de l'harmonie. De là vient que le caractère de la fugue est essentiellement imitatif. La fugue est à la musique ce que la rhétorique est à la littérature, c'est-à-dire l'art d'exposer un sujet, de le développer, et de donner ainsi au discours musical l'ordre, la clarté, et les justes proportions qui en font la beauté. Au mot CONTREPOINT, nous faisons ressortir les avantages qu'offre l'emploi de la fugue ou du style fugué dans l'harmonie des chants d'église.

FUX (JEAN-JOSEPH). Compositeur et auteur didacticien allemand, né dans la haute Styrie, vers 1660. *Voy.* MUSIQUE.

G

GABRIELLI (JEAN), né à Venise en 1540. Célèbre compositeur, fondateur de l'école vénitienne. *Voy.* MUSIQUE.

GADDI (TADDEO). Elève chéri de Giotto, né à Florence en 1355. *Voy.* PEINTURE.

GADDI (Agnolo). Fils du précédent. *Voy.* PEINTURE.

GALLUS (JACOBUS). Compositeur allemand, né vers 1550. *Voy.* MUSIQUE.

GAMME. *Voy.* COULEURS.

GELASE. Pape en 492, auteur de plusieurs pièces de chant. *Voy.* CHANT LITURGIQUE.

GEMME. *Voy.* COULEURS.

GENEVIEVE (EGLISE DE SAINTE-). *V.* DÔME.

GEORGES (SAINT). *Voy.* TYPES.

GHIRLANDAIO (DOMINIQUE). Peintre et orfévre, né en 1449, mort en 1493, fut chargé des peintures de la chapelle Sixtine, et inventa un nouveau genre de mosaïque. Il fut le maître de Michel-Ange. *Voy.* PEINTURE.

GHIRLANDAIO (RODOLPHE). Fils du précédent et neveu de David. *V.* MYSTIQUE (*Peinture*)

GILLES (PORTAIL DE L'ANCIENNE ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-). *Voy.* SCULPTURE.

GIOTTO. Célèbre artiste florentin, architecte, peintre, sculpteur, né en 1276, mort en 1336. *Voy.* PEINTURE.

GLORIA IN EXCELSIS. Hymne qui résume les divers caractères de la poétique chrétienne, et ceux du chant liturgique en particulier. *Voy.* MODES.

GOETHE. Célèbre poëte allemand. Son opinion sur le portail de la cathédrale de Strasbourg. *Voy.* STRASBOURG.

GOG et MAGOG. *Voy.* SCULPTURE.

GOUDIMEL (CLAUDE), compositeur belge, né en 1510, maître de Palestrina. *Voy.* MUSIQUE.

GRANDE CHARTREUSE. CHARTREUSE.

GRANDEUR. Qu'est-ce que la grandeur? Il y en a de deux sortes, à savoir : la grandeur physique et la grandeur morale, qu'il importe de ne pas confondre, ainsi qu'on le fait trop souvent. C'est la grandeur morale qui seule peut imprimer un cachet de beauté à une œuvre d'art, surtout d'art religieux. Dans cette dernière hypothèse, à la grandeur morale vient s'ajouter nécessairement la grandeur surnaturelle ou divine.

Sans doute, la grandeur matérielle d'un temple n'est pas à dédaigner, à ne la considérer qu'en elle-même, puisqu'elle suppose dans l'architecte qui l'a conçue et réalisée, la connaissance des procédés techniques et compliqués de son art; mais elle ne saurait exprimer ce que l'on appelle la véritable grandeur morale, et encore moins la grandeur surnaturelle propre au génie chrétien. Ainsi, l'on n'osera jamais dire d'une église qui ne serait que vaste : « Elle est grandiose. » En effet, une cause toute matérielle, telle que celle dont il s'agit, ne saurait certainement produire un résultat immatériel comme l'impression qui naît de la grandeur

morale que peut nous présenter un monument. Cette impression résulte de plusieurs conditions d'harmonie, de convenance, et principalement d'expression ou de caractère, que nous avons déjà exposées. Il suffit de les indiquer, pour faire voir qu'elles n'ont rien de commun avec le plus ou moins de grandeur physique d'un édifice. Or, ce sont ces conditions morales qui seules peuvent, disons-nous, déterminer la grandeur également morale d'une œuvre d'architecture, pour ne point parler ici des autres arts. Ainsi, un édifice pourra être vaste sans être grand, et *viceversa*, être grand sans être vaste.

Donnez à une salle destinée aux jeux publics le plus de circonférence qu'il vous sera possible ; vous en ferez une salle immense, mais qui ne sera pas plus grande pour cela. Elle paraîtra même petite auprès d'une véritable œuvre d'art, comme le Parthénon d'Athènes, qui n'aura pas cependant en réalité le quart de son étendue. Et même, entre deux œuvres d'art analogues, quelles que soient d'ailleurs leurs dimensions respectives, celle-là sera plus grande que celle-ci, qui possédera à un plus haut degré les conditions de la véritable grandeur. Ainsi, par exemple, si nous comparons, d'après ce principe, le pont-aqueduc de Roquefavour (286) au Pont-du-Gard, notre comparaison tournera en définitive à l'avantage de ce dernier. Sans doute, le pont de Roquefavour est en soi une belle, une grande chose. C'est une des plus admirables constructions des temps modernes, au double point de vue de la hardiesse et de la perfection du travail. De plus, il s'élève à la hauteur (gigantesque pour une telle entreprise) de 297 pieds, sur une longueur en rapport avec cette hauteur. Eh bien ! au dire des connaisseurs qui ont, comme j'ai pu le faire moi-même, examiné selon les règles d'une rigoureuse esthétique les deux chefs-d'œuvre, le Pont-du-Gard, bien qu'offrant une masse totale sensiblement moindre que celle de Roquefavour, puisqu'il mesure seulement 180 pieds de hauteur sur une longueur en proportion, est cependant encore plus hardi, plus grandiose à l'œil que son rival de Provence. Et comme, dans ce monde, il n'y a jamais d'effet sans cause, nous découvrirons aisément, avec un peu de réflexion, les motifs de cette supériorité architecturale du Pont-du-Gard, dans le prodigieux développement des cintres de ses grandes arcades, dans la grosseur énorme des blocs de pierre employés à cette œuvre colossale, et qui, ajustés sans mortier ni ciment, paraissent néanmoins suspendus dans le vide ; enfin, dans cette magnifique teinte dorée que les siècles ont déposée sur tout le monument, dont elle révèle ainsi la solidité unie à la hardiesse et à la grandeur.

Or, ces heureuses conditions de grandeur et de beauté par conséquent, nous ne les retrouvons pas toutes au pont de Roquefavour, ou, si nous les y découvrons, ce n'est pas assurément à un égal degré. Voyez, en effet (pour ne parler ici que d'une différence, capitale d'ailleurs), combien ces arcades du deuxième et principal rang, si étroites et si démesurément exhaussées, semblent grêles auprès de celles du Pont-du-Gard ! On s'aperçoit de prime-abord que l'architecte, effrayé de la hauteur prodigieuse qu'il voulait donner à son œuvre, afin de surpasser celle des Romains, a eu l'intention de parer à la trop forte poussée de cintres aussi élevés, en étranglant leurs ouvertures, en les serrant les uns contre les autres au moyen de minces piliers qui en exagèrent l'élévation, déjà si grande par elle-même et en dehors de toute proportion avec la largeur. Cette longue série d'arcades si hautes et si étroites a, de plus, l'inconvénient de faire ressortir davantage la nudité des parois extérieures du monument et de lui donner trop l'air d'une façade lisse, comme en offrent la plupart des établissements publics, percée d'une multitude de fenêtres surhaussées.

Loin de moi l'intention de dénigrer une telle construction, qui, malgré ses défauts (et quelle œuvre humaine en est exempte ?), fait honneur à notre siècle et plus encore à l'architecte qui a su la mener à bonne fin. Mais on conviendra qu'il y a loin de là à l'ampleur, à la hardiesse de ces grandes arcades romaines qu'on dirait avoir été lancées dans l'espace par des mains de géants. On objectera peut-être que, pour l'aqueduc de Roquefavour, on a, avant tout, visé à la solidité ; mais l'œuvre romaine, pour être plus hardie, plus grandiose, en est-elle restée moins solide ? Les dix-huit siècles qu'elle a traversés intacte, au milieu de tant d'éléments de destruction qui la menaçaient, sont là pour répondre péremptoirement que non.

Les considérations qui précèdent sont d'une application plus rigoureuse encore à la grandeur surnaturelle que nous révèlent les œuvres de l'art chrétien. Une église, construite dans les bonnes conditions hiératiques et liturgiques qu'il exige, sera toujours plus véritablement grande, même avec de modestes proportions, qu'une autre église plus vaste, qui ne réunira pas les mêmes conditions ou qui ne les réunira point à un égal degré. Ainsi, le temple catholique (imité du Parthénon) de la Madeleine, à Paris, quoique plus vaste du double que la Sainte-Chapelle, paraît cependant moins grandiose que le chef-d'œuvre de l'architecture de Saint-Louis. Cela vient de ce que le premier de ces deux monuments, érigé sous une influence païenne quant au plan, à la distribution et à la partie décorative, manque par là même des conditions de lignes, de forme et d'ornementation, qui, dans la Sainte-Chapelle, manifestent à l'œil le moins exercé le caractère grandiose d'un temple véritablement chrétien. Et, comme ce magnifique joyau du XIIIe siècle réunit au plus haut degré les qualités du style

(286) Ainsi nommé d'une vallée près d'Aix, sur laquelle il a été établi pour faire passer au-dessus le cours d'eau du canal dérivé de la Durance à Marseille.

de cette brillante époque de l'art, on peut dire qu'il paraît plus grand même que certaines églises, ogivales aussi, et d'une étendue égale ou supérieure, mais qui ne possèdent point au même degré les conditions d'esthétique dont nous venons de parler. Certainement, Saint-Bonaventure, de Lyon, est une église ogivale assez vaste; et, cependant, qui oserait affirmer qu'en y entrant on est saisi de ce caractère de grandeur qui vous emeut si profondément, lorsque vous mettez le pied sur le seuil du temple, chef-d'œuvre de grace et de majesté, qu'on appelle la Sainte-Chapelle de Paris ?

Quand à cette grandeur morale et surnaturelle du temple chrétien vient se joindre la grandeur matérielle des proportions, il en résulte une impression complète de grandeur et de beauté. C'est ce que l'on éprouve, en pénétrant dans les majestueuses et immenses nefs (romanes) de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Germain des Prés, de Vézelai, de Spire, dans l'ancien Palatinat; (ogivales) d'Amiens, de Reims, de Chartres, de Bourges ou de Rouen. Ces imposantes cathédrales, et beaucoup d'autres que je pourrais citer, nous fournissent de magnifiques exemples de l'accord des deux grandeurs, physique et morale, dans le même édifice.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce genre d'harmonie, qui est une des principales beautés de nos temples sacrés. *Voy., entre autres articles où il en est question, ceux:* Dimensions et Pierre (Saint-) de Rome.

GREGORIEN (Chant). L'illustre Pape et docteur, qui a donné son nom au chant ecclésiastique, saint Grégoire naquit à Rome vers l'an 540, de Gordien, riche sénateur, et de Sylvie. Après sa naissance, son père se fit ecclésiastique et devint un des sept diacres-cardinaux qui avaient soin, chacun dans son quartier, des pauvres et des hôpitaux de Rome. Sa mère se consacra également au service de Dieu, dans un oratoire, près de Saint-Paul hors les Murs. Grégoire se livra de bonne heure à l'étude de la philosophie, des arts libéraux, et plus tard à celle du droit civil et du droit canonique. A l'âge de trente-quatre ans, il fut créé, par Justin II, préteur ou premier magistrat de Rome. Dès ses jeunes années, il s'était habitué à la méditation des choses de Dieu et à l'exercice de la prière, soit avec des religieux, soit dans son église et dans sa maison. Après la mort de son père, il fonda plusieurs monastères, et un, entre autres, dans sa demeure, sous l'invocation de saint André. Il y prit lui-même l'habit en 575, à l'âge de trente-cinq ans. Il fut ensuite mis au nombre des sept diacres de l'Eglise romaine, et envoyé peu de temps après, par le pape Pélage II, à la cour de Constantinople, en qualité d'apocrisiaire ou de nonce apostolique. Il s'y distingua par sa science et sa piété. Rappelé à Rome, en 584, il fut élu abbé du monastère de Saint-André, et fut ensuite nommé secrétaire de Pélage II. A la mort de ce pontife, qui arriva au mois de janvier de l'année 590, il fut désigné pour le remplacer, par le clergé, le sénat et le peuple de Rome. Après bien des résistances, il fut sacré le 3 septembre de la même année. Il paraît que ce fut au commencement de son pontificat qu'il réforma et développa le chant ecclésiastique, en même temps que le sacramentaire, qui est le missel et le rituel de l'église Romaine. Mort le 12 mars, 604, dans la soixante-quatrième année de son âge, après avoir siégé treize ans six mois dix jours, il fut inhumé dans la basilique de Saint-Pierre du Vatican, où l'on conserve encore ses reliques. On connaît ses immenses travaux et les nombreux écrits qui l'ont placé au premier rang des pontifes romains, et lui ont valu le surnom de Grand. Je n'en parlerai pas, et pour rester dans mon sujet, je me contenterai de faire connaître les détails intéressants que les divers historiens du saint Pape nous ont transmis touchant la réforme qu'il opéra dans le chant ecclésiastique.

Nous lisons dans l'une des quatre *Vies* qui précèdent ses œuvres complètes, que Grégoire, en établissant une école de chanteurs, et en révisant les chants d'église d'après le système d'une musique plus grave, ramena à une harmonie et à une mélodie plus soignées, la psalmodie et le chant ecclésiastique qui sont si propres, dans les nations chrétiennes, à agrandir le culte et à nourrir la piété (287).

Jean Diacre, qui vivait à Rome, sous le pontificat de Jean VIII, et qui était contemporain de Charlemagne, a composé également une Vie de saint Grégoire. Cette Vie, moins estimée que celle de Paul Diacre, est toutefois plus abondante en détails sur la matière qui nous occupe; c'est pourquoi je la cite de préférence. Voici ce que nous y lisons touchant la réforme du chant ecclésiastique par saint Grégoire, et son introduction en Allemagne, en France et particulièrement en Angleterre.

« Ensuite (288), à l'exemple du très-sage Salomon, convaincu des heureux effets de la musique exécutée dans la maison de Dieu, pour la componction du cœur et l'entretien de la piété, il fit une compilation très-utile

(287) *Psalmodiam et cantum ecclesiasticum, quod amplificandum divino cultui et fovendum in Christiana plebe pietati plurimum conficit, et gravioris musicæ regulis ad accuratiorem harmoniam et modulationem revocavit, instituta cantorum schola et ordinato antiphonario.* (Lib. II, c. 3, de l'édition des Bénédictins.)

(288) *Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, antiphonarii centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit scholamque cantorum, quæ hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit; eique, cum nonnullis prædiis duo habitacula, scilicet, alterum sub gradibus basilicæ Beati Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, in quo recumbens modulabatur, et flagellum quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur.* (*Sancti Gregorii papæ Vita*, a Joanne Diacono.)

des anciennes antiennes, autrement appelées *centons* (c'est-à-dire composées de fragments). Il institua de plus une école de chanteurs, qui existe encore aujourd'hui, et qui exécute les mêmes modulations dans l'Eglise romaine. Il lui assigna pour son logement et son entretien plusieurs domaines et deux maisons, l'une sous les degrés de la basilique du bienheureux apôtre Pierre, l'autre un peu au-dessous du palais patriarcal de la basilique de Latran. On y conserve encore aujourd'hui avec vénération le lit (siége) où il était assis pour moduler, le fouet dont il menaçait les jeunes clercs qui assistaient à ses leçons, ainsi qu'un exemplaire authentique de son Antiphonaire.

« Les autres nations de l'Europe (289), et en particulier les Germains et les Gaulois, furent plusieurs fois dans le cas d'apprendre et de rapprendre cette douce mélodie grégorienne qui les avait enchantés; mais ils ne purent jamais la conserver dans toute sa pureté, soit à cause de la légèreté de leur esprit, qui les porte à y mêler leurs chants grossiers, soit par une suite naturelle de leur barbarie primitive. En effet, ces hommes d'en deçà des Alpes ne peuvent assouplir à la douceur de la mélodie les sons formidables qu'ils tirent de leur poitrine, comme les éclats du tonnerre; car, tandis que leur dur gosier s'efforce de produire une douce cantilène par des inflexions et des répercussions redoublées, il imite plutôt le bruit sourd et criard des chariots qui rouleraient sur des marches de pierre, et il exaspère ainsi les oreilles des auditeurs, au lieu de les frapper agréablement. Et voilà pourquoi dans le temps même de saint Grégoire, dont nous racontons la vie, les chanteurs de l'école de Rome, qui étaient partis avec Augustin, pour évangéliser l'Europe occidentale, y fondèrent des écoles de chant. Mais, après leur mort, les églises de cette région corrompirent tellement les mélodies primitives, que Vitalien (élu Pape en 657) envoya vers elle comme évêque, Jean, chantre romain, avec Théodore également citoyen romain et archevêque d'York, pour ramener le chant à son ancienne pureté. »

Les détails précieux que nous a transmis l'historien Jean diacre, pourraient fournir matière à des réflexions intéressantes et même opportunes pour le temps où nous vivons. Depuis l'époque où l'historien de saint Grégoire reprochait à nos ancêtres leur légèreté, leur inconstance à l'endroit des bonnes traditions du chant, en même temps que leur goût barbare pour ces vociférations qu'il compare « au bruit sourd et criard de chariots qui rouleraient sur des marches de pierre, » depuis cette époque, dis-je, bien des siècles se sont écoulés, des écoles célèbres de chant ont fleuri dans notre patrie. Nous avons eu, comme les Belges, les Flamands et les Italiens, notre âge d'or de la musique d'église. Je dis plus; pendant plus d'un siècle nous avons eu sur les Italiens la préséance pour le chant ecclésiastique, comme nous l'avons eue pour d'autres branches de l'art chrétien. Nous établissons ailleurs ce fait aussi peu connu qu'il est glorieux pour notre pays. Qu'il me suffise de rappeler ici que Claude Goudimel, musicien et compositeur français, fut le maître du célèbre Palestrina. Mais sont venues ensuite les révolutions qui ont tout emporté, et après tant de siècles écoulés et tant de vicissitudes, nous nous trouvons en plein XIXe siècle, à peu près au même point où étaient les Français contemporains de Jean diacre, de telle sorte que celui-ci, en faisant une peinture si peu flatteuse des chanteurs de son temps, paraît avoir eu en vue ceux du nôtre. Qu'entend-on, en effet, dans la plupart de nos églises, surtout dans celles de campagne, sinon des voix rocailleuses, des cris, des hurlements qui éloigneraient les plus intrépides de l'assistance aux offices publics, tant cette assistance est devenue un véritable supplice pour quiconque a conservé encore un peu d'oreille et de goût.

Il est des personnes qui se font d'étranges illusions dans leur manière d'apprécier l'exécution du chant liturgique, en s'imaginant que la perfection du genre consiste à chanter à tue-tête, à l'exemple de ces chantres formidables que Jean diacre appelle *corpora perstrepitantia.* Nous prendrons la liberté de dire à ces appréciateurs si peu éclairés du chant d'église, qu'ils s'en font l'idée la plus fausse, en croyant qu'il est parfaitement rendu par des voix de poitrine, et qu'il ne comporte pas une certaine sobriété, un certain goût, et même plus, une certaine grace dans la manière de l'exécuter. Ces qualités, qu'ils excluraient des chants d'église, sont précisément celles que les saints Pères et les compositeurs les plus anciens de mélodies chrétiennes n'ont cessé de recommander, dans la théorie et dans la pratique, tout en condamnant les ornements exagérés et les autres abus qui pouvaient

(289) *Hujus modulationis dulcedinem, præter alias Europæ gentes, Germani et Galli discere crebroque rediscere insigniter potuerant; incorruptam vero, tam levitate animi qua nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerant, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora vocem suam tonitruis altissone perstrepitantia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant; quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactat, sicque audientium animos, quos emulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbet. Hinc est quod hujus Gregorii tempore, cum Augustino tunc Britannias adeunte, per Occidentem quoque Romanæ institutionis cantores dispersi, barbaros insigniter docuerunt; quibus defunctis, occidentales ecclesiæ ita susceptum modulationis organum vitiarunt, ut Joannes quidem Romanus cantor cum Theodoro æque cive Romano, sed Eboraci archiepiscopo, per Gallias in Britannias a Vitaliano et præsul destinatus; qui circumque positarum ecclesiarum filios ad pristinam cantilenæ dulcedinem revocans, tam per se quam per alios discipulos, multis annis, Romanæ doctrinæ regulam conservavit.* (*Ibid.*, lib. II, p. 7-8.)

se glisser là, comme il s'en glisse partout. Il est donc bien vrai que les expressions de *douce mélodie* de *cantilène* de *modulation*, dont se sert Jean Diacre, en parlant des œuvres du plus célèbre des réformateurs du chant ecclésiastique, prouvent que ces caractères de grace, de douceur, de suave mélodie, étaient inhérents à ce chant, dès l'antiquité la plus reculée. Qu'on me permette une autre observation sur les abus ou les préjugés qui tendent visiblement à défigurer la beauté native du plain-chant grégorien.

Il est des ecclésiastiques qui se persuadent qu'aux jours de grande solennité, on ne saurait, notamment en ce qui concerne la préface, chanter avec trop de lenteur. A leur avis, une lenteur excessive est synonyme de pompe, de majesté, tandis qu'en réalité elle n'exprime le plus souvent qu'une lourdeur insupportable, qui en prolongeant les offices indéfiniment, devient pour les fidèles une source d'ennui et de dégoût. Il faut être complétement étranger à l'étude et à la bonne pratique du plain-chant, pour se faire de telles idées sur son mode d'exécution. Ce chant, dont la condition est d'être populaire et de rehausser, sans les prolonger outre mesure, nos cérémonies sacrées, est, de sa nature, aisé, coulant, mélodieux; il s'accommode peu de ses interminables longueurs, qui en faussent la marche et en altèrent l'expression mélodique. Ceci est vrai, surtout, pour la préface, que certains prêtres croient rendre solennelle, en la chantant avec une désespérante lenteur. C'est absolument méconnaître le véritable caractère de ce chant admirable, qui, n'étant qu'un récitatif, c'est-à-dire un *langage noté*, exige, au lieu d'une expression emphatique, un débit aisé, net et bien articulé. Il semble, du reste, qu'à défaut de science liturgique, le bon goût devrait suffire pour faire rejeter, comme incompatible avec la nature de ce chant si simple, si uni, l'expression lourde et exagérée qu'on lui donne communément. Il est bien d'autres défauts que nous aurions à relever au sujet de l'exécution du chant ecclésiastique, si nous n'avions l'occasion d'y revenir en d'autres endroits.

Passons maintenant à la réforme du chant par saint Grégoire, et tâchons de voir, quoique d'une manière nécessairement imparfaite, en quoi elle consiste. « Ce Pape, en composant l'antiphonaire, dit l'abbé Lebœuf (290), n'avait fait que compiler, c'est-à-dire prendre des chants de tous côtés, qu'il avait réunis ensemble, et desquels il n'avait fait qu'un volume. C'est ainsi que l'on doit entendre le terme de centon ou de centoniser dont Jean diacre se sert dans sa vie. Comme on avait chanté dans l'Eglise latine, aussi bien que dans la grecque longtemps avant lui, il choisit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations ; il en fit un recueil qu'on appela *Antiphonarum centonem*. Le fond de ces chants était l'ancien chant des Grecs ; il roulait sur leurs principes. L'Italie l'avait pu accommoder à son goût; l'usage y avait fait des changements avec le temps, comme il arrive en une infinité de choses. Le saint Pape y corrigea, y ajouta, y réforma ; en un mot, quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son nom, et communiqua par la suite au corps du chant d'église le nom de Grégorien. »

Ce passage de Lebœuf, contenant en substance tout ce que l'on peut dire de plus exact touchant les origines du chant grégorien, il nous suffira de le développer, en y ajoutant quelques observations.

La part que saint Grégoire a eue dans la réforme, ou (ce qui serait plus juste) dans le développement du chant ecclésiastique, est si bien établie, d'abord par les historiens de sa vie, ensuite par les nombreux et graves témoignages d'une tradition non interrompue, qu'on peut la regarder comme un des faits historiques les mieux démontrés. Les mêmes témoignages s'accordent à constater les emprunts que ce grand Pape fit à la mélopée grecque; et cela n'a rien d'étonnant, puisque déjà saint Ambroise, comme nous l'assure positivement saint Augustin, dans le livre de ses confessions, leur avait emprunté la psalmodie à deux chœurs. La question est plus difficile quand il s'agit de déterminer la mesure dans laquelle furent faits ces sortes d'emprunts. Quoi qu'il en soit, ils n'excluent nullement ceux que saint Grégoire put faire et qu'il fit réellement à plusieurs des compositeurs occidentaux qui l'avaient précédé, et dont nous avons donné les noms dans un autre endroit. C'est ce que, d'ailleurs, signifie clairement le mot *centon* employé par les historiens de sa vie, et qui indique la réunion, la collection de diverses pièces tirées de lieux différents, et quelquefois les plus éloignés les uns des autres. Il est même des érudits qui croient voir dans le chant, plus orné, plus chargé de notes des graduels et des répons, une origine orientale, et dans le chant simple, presque syllabique des antiennes, une origine opposée. Quoi qu'il en soit, cette collection si nombreuse de morceaux de chant liturgique réunis par saint Grégoire, forme, avec l'extension qu'il donna aux modes ecclésiastiques, la principale part de la gloire qui revient à ce grand Pape, dans l'organisation du chant auquel il a laissé son nom. Mais la base fondamentale de cette organisation avait été établie avant lui, et probablement même avant saint Ambroise, qui n'aurait fait que la régulariser en l'érigeant en système arrêté, par l'institution des quatre modes dont il a déjà été question. Or, cette base primitive du chant liturgique, c'est la constitution tonale des Grecs. Indépendamment des témoignages de la tradition qui n'ont cessé de l'attester, sans qu'aucune preuve positive du contraire soit venue encore l'infirmer, ce point fon-

(290) Dans son *Traité historique et pratique du plain-chant.* (Chap. 3.)

damental d'histoire et de critique est démontré, à défaut des fragments de la musique grecque que le temps et les révolutions ont anéantis, par la conformité remarquable qui existe entre la constitution tonale du plain-chant et celle de la musique des Grecs, telle que nous l'indiquent, dans les plus grands détails, les auteurs de cette nation qui ont exposé les éléments de son art musical. Cette importante question trouvera mieux sa place à l'article *Modes ecclésiastiques*, pour lequel nous réservons également, afin d'éviter des répétitions, ce que nous avons à dire touchant la question plus importante encore de l'esthétique du chant grégorien. Dans le présent article, et comme préparation à celui des *Modes ecclésiastiques*, nous allons d'abord nous occuper de la constitution de ces huit modes par saint Grégoire, ensuite de l'examen comparé des éléments respectifs de leur tonalité et de la tonalité moderne.

Au mot Chant nous avons vu comment saint Ambroise établit ceux de l'Eglise sur quatre octaves différentes, dérivées, jusqu'à un certain point des quatre modes grecs dont elles portent le nom, savoir le mode dorien, *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré*. Le mode phrygien : *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi;* le mode éolien : *fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa;* le mode myxolydien : *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*

Mais, comme plusieurs compositeurs, peu soucieux de s'astreindre aux quatre échelles ou modes d'Ambroise, en avaient souvent dépassé les limites, soit par caprice, soit à cause des diverses natures de voix pour lesquelles ils écrivaient, il était impossible de réduire toutes les pièces de l'Antiphonaire aux quatre tons ecclésiastiques primitifs. Pour parer à cet inconvénient et donner plus de développement aux voix, Grégoire imagina de diviser chacun de ces quatre tons en deux, dont le premier, conservé intact, était appelé par cette raison authentique, original, primitif, et le second commençant une quarte plus bas que le premier s'appelait plagal, collatéral, dérivé. Nous avons remarqué ailleurs, qu'au moyen d'un semblable procédé, que Grégoire eut, sans doute, l'intention d'imiter, les Grecs avaient beaucoup étendu et varié leur échelle modale.

Voici le nouveau tableau du système grégorien, représentant les quatre tons primitifs, suivis chacun de son ton plagal ou dérivé, ce qui donne huit tons :

Premier ton, dorien (authentique) :
ré, mi, fa sol, la, si, ut, ré;
Deuxième ton, hypo-dorien (plagal) :
la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.
Troisième ton, phrygien (authentique) :
mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.
Quatrième ton, hypo-phrygien (plagal) :
si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.
Cinquième ton, lydien (authentique) :
fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.
Sixième ton, hypo-lydien (plagal) :
ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.
Septième ton, myxolydien (authentique) :
sol, la, si, ut, ré, mi. fa, sol.
Huitième ton, hypo-myxolydien (plagal) :
ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré. (291)

Ces huit tons étaient contenus dans une échelle qui commençait au *la* grave, correspondant à celui de notre clef de *fa* (quatrième ligne) jusqu'à *sol* de la seconde octave. Les sons de la première octave étaient représentées par les sept premières lettres majuscules de l'alphabet romain, et ceux de la seconde octave, par les mêmes lettres minuscules dans l'ordre suivant :

la,	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa.*	*sol.*
A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g

(291) Dans cet exposé de la constitution des huit modes par saint Grégoire, je suis l'opinion commune et appuyée sur la tradition. Néanmoins, il en est une autre qui diffère de celle-ci, et qui a de graves autorités pour elle. C'est pourquoi il convient d'en dire un mot. D'après cette opinion, saint Grégoire, au lieu de porter les modes, de quatre à huit, les aurait réduits de quatorze à huit. Voici comment : chacune des notes de la gamme diatonique pouvant, dans le plain-chant, être considérée comme la première, comme la fondamentale d'une nouvelle gamme; en maintenant, dans chacune d'elles, les deux demi-tons à leur place naturelle, les anciens obtinrent, par l'application de ce principe, sept gammes différentes, ou sept tons authentiques, sur les sept notes, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* Et comme chacun de ces sept tons était susceptible d'avoir son plagal ou correspondant, en partant de la quarte inférieure, il en résulta quatorze modes, dont sept authentiques et sept plagaux. Or, ce furent ces quatorze modes que saint Grégoire réduisit aux huit que nous exposons. Néanmoins, nous les voyons longtemps après, pratiqués dans plusieurs églises. Sous Charlemagne, ils furent l'objet d'une dispute parmi les chantres de ce prince. Les uns les réduisaient à huit, dérivés des quatre cordes *ré, mi, fa, sol*, de saint Ambroise. Les autres prétendaient qu'ils devaient être au nombre de quatorze ou au moins de douze, en excluant des notes fondamentales, le B ou *si*, qui est privé d'une quinte juste. Charlemagne, après avoir sérieusement examiné cette question, décida que huit modes semblaient devoir suffire, bien que depuis, dans une autre circonstance et par égard pour le système des Grecs, il ait dit qu'il y avait douze modes. (*Voy.* les *Mémoires historiques* de Baini, tom. I, pag. 81-82.)

Cette dernière décision du grand empereur était motivée, tandis que la première ne l'était pas. En effet, les quatre premiers modes qu'il avait voulu d'abord supprimer, appartenant, tout aussi bien que les autres, à la constitution ecclésiastique, d'après les règles qui les régissent tous, et que personne ne conteste, on ne voit pas à quel titre leur suppression aurait été ordonnée. Quoi qu'il en soit, les quatre modes dont il s'agit sont tombés peu à peu en désuétude, et à peine en reste-t-il quelques vestiges dans nos livres de chant. Ces quatre modes étaient l'éolien et l'ionien, avec leurs plagaux respectifs. L'ionien était exactement conforme à notre gamme d'*ut*, puisqu'il commençait et finissait par cette note. On la transpose souvent au 5e mode de *fa*. Dans ce cas, on le fait précéder de la lettre qui correspond à *ut*, pour indiquer que c'est le mode d'*ut*, onzième ton, qui est transféré au mode de *fa*, 5e ton. Alors le *si* bémol est de rigueur à la clef, afin de maintenir dans ce mode les deux demi-tons à la même place qu'ils devraient occuper dans la gamme d'*ut*, ou 11e ton, qu'on transpose.

Plus tard, lorsqu'on eut ajouté une octave aux deux premières, cette troisième octave fut représentée aussi par les sept premières lettres minuscules de l'alphabet, mais redoublé ainsi qu'il suit :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.
aa bb cc dd ee ff gg aa

On voit que ce système de notation est on ne peut plus simple. Celui des Grecs qui avait été mis en usage jusque-là, l'étant beaucoup moins, les quinze sons que nous venons d'exposer, en y comprenant l'octave, étaient dans la musique grecque exprimés par des lettres entières ou mutilées, simples, doubles, et allongées, tournées tantôt à droite, tantôt à gauche, renversées ou horizontales, fermées ou accentuées, comme on en peut voir le tableau figuratif dans Alypius, et dans la dissertation de M. Perne sur la notation musicale des Grecs.

L'exposition que nous venons de faire du système Grégorien nous amène naturellement à expliquer la différence radicale qui existe entre la tonalité du plain-chant et celle de la musique. Nous allons rapidement faire ressortir cette différence, ou plutôt cette opposition des deux tonalités, sans la connaissance de laquelle il serait impossible de comprendre un mot aux questions, soit esthétiques soit pratiques, que soulève le chant liturgique devenu aujourd'hui surtout l'objet de si graves et de si légitimes préoccupations.

Pour bien comprendre cette question, il faut considérer attentivement le tableau des huit modes que nous venons de mettre sous les yeux de nos lecteurs.

Ce tableau des huit modes grégoriens donne lieu à plusieurs observations d'autant plus importantes qu'elles résument les principes constitutifs de la tonalité du plain-chant, tels qu'ils sont encore observés aujourd'hui. 1° Il offre huit gammes différentes au compositeur de mélodies, tandis que le système musical moderne n'en présente qu'une seule, qui correspond au sixième mode plagal : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* (292). En effet, les cinq tons et deux demi-tons dont l'ordonnance est invariablement la même dans la musique, quelle que soit la gamme sur laquelle on chante, occupant, dans le plain-chant, des positions diverses selon les modes qu'on emploie, il en résulte une variété et une originalité d'expression mélodique propre au chant d'église, et qui n'appartient qu'à lui seul. De là une physionomie particulière qui le distingue et le distinguera toujours des mélodies profanes; de là un caractère d'expression propre, même à chaque mode, et qui les différencie les uns des autres, comme les enfants d'une même famille se distinguent entre eux par certains signes, bien qu'ils aient un air commun de ressemblance. Voilà pourquoi les anciens compositeurs, frappés de cette vérité, avaient donné une qualification particulière à chaque mode, en appelant le premier *gravis*, le 2° *tristis*, le 3° *mysticus*, le 5° *lætus*, le 6° *devotus;* ainsi des autres.

Dans la musique, au contraire, quel que soit le point de départ de chacune des sept gammes, elles sont toutes ramenées exactement à la gamme-modèle d'*ut*, par la position identique qu'y occupent les cinq tons et les deux demi-tons, et cela au moyen des dièzes, ou, selon le cas, des bémols, dont l'emploi principal est de modifier dans ce sens les six échelles naturelles autres que celle d'*ut* qui leur sert de prototype, en haussant ou baissant au besoin d'un demi-ton, les notes qui réclament cette altération, pour que l'échelle dont il s'agit soit de tout point conforme à celle d'*ut*. Avec un peu d'attention, le premier venu pourra se faire cette démonstration à soi-même, et s'expliquer ainsi l'*armature des clefs* dans la musique, soit par des dièzes, soit par des bémols. 2° Cette armature n'existe point et ne saurait exister dans le plain-chant, d'après les principes que nous venons d'exposer. Si on se le permet pour certains modes, c'est visiblement un abus qui ne tend à rien moins qu'à une entière perturbation du chant ecclésiastique, ou plutôt, à son anéantissement (293). Rien ne défigure les modes comme cette manie de les *musicaliser*, de les assouplir au *majeur* ou au *mineur*, et généralement à tous les caprices du système musical moderne. Par exemple, qu'on essaye la mélodie du *Veni, Sancte Spiritus*, qui est du 1er mode, sur ce mode armé d'un *si bémol* à la clef, comme il l'est trop souvent au mépris de la tonalité grégorienne, et l'on se convaincra aisément que cette mélodie, ainsi ramenée tant bien que mal au ton musical de *ré mineur*, deviendra méconnaissable, en perdant ce caractère mâle, naïf, étrange, qu'elle emprunte à la constitution tonale de son mode respectif. On peut faire la même remarque au sujet d'une foule d'autres pièces de chant. Il en est de même des 5e et 6e modes, dont l'ex-

(292) Toutefois, cette correspondance est plus apparente que réelle, et cela, pour des raisons qu'il m'est impossible d'exposer ici, parce qu'elles nous mèneraient trop loin. Nous disons que la musique moderne n'a qu'une gamme (la majeure), parce que la deuxième (la mineure) est un dérivé de la majeure. Quoi qu'il en soit, ces deux gammes constituent les deux seuls modes que possède la musique moderne, à savoir, le majeur et le mineur. Mais il importe de ne jamais perdre de vue que cette expression *mode*, a dans la musique un sens tout autre que dans le plain-chant. On le voit d'ailleurs suffisamment par tout ce qui précède.

(293) Je n'excepte rien, pas même l'usage, qui a généralement prévalu, d'armer la clef d'un si bémol, pour opérer la transposition au 5e mode, de l'*Ionien*, qui est le 11e dans la supposition de 12 modes, et le 13e quand on en admet quatorze. Les motifs de mon exclusion, fondés sur l'essence du plain-chant, sont péremptoires. Je regrette de ne pouvoir, faute d'espace, les reproduire ici. On trouve d'ailleurs, dans le simple changement de clef, un moyen régulier d'effectuer cette transposition.

pression mélodique est bien différente, selon qu'on les traite avec ou sans bémol à la clef. Que l'on fasse cette comparaison sur des morceaux de chant écrits dans l'une et l'autre de ces deux conditions, et l'on verra combien les antiennes ou introïts chantés sans le *bémol* à la clef, et seulement avec le *bémol* accidentel, offrent une mélodie plus riche, plus originale, plus variée, en un mot plus distincte de celle de la musique. Ceci nous conduit naturellement à l'importante question de la relation du triton. 3° Cette relation, qui, ainsi que nous l'avons fait observer ailleurs dès le début d'un autre article, est devenue le caractère essentiel de la mélodie et de l'harmonie en musique, avait été jusque-là proscrite avec la plus grande sévérité dans le plain-chant, et elle n'a cessé de l'être jusqu'à ce jour. Elle le fut, non-seulement chez les Chrétiens, mais encore chez les peuples gentils, et entre autres, chez les Grecs, qui l'évitaient avec soin dans la formation de leurs tétracordes. On n'a pas de peine à le concevoir, quand on pense à la dureté de cet intervalle de *fa* contre *si* et de *si* contre *fa*. Les anciens avaient en horreur extrême cette relation, dont une fréquente habitude nous dissimule à nous modernes l'incontestable dureté (294). Ils appelaient cet intervalle le diable en musique, *diabolus in musica*, et n'avaient pas assez d'anathèmes contre lui. De là vint la règle invariable, rigoureuse, d'en corriger l'âpreté, en le diminuant d'un demi-ton, soit en haussant le *fa* au moyen d'un signe appelé dièze, soit (et ce cas est infiniment plus fréquent) en baissant le *si* ou *b* d'un demi-ton, et en rendant ainsi le *si, mol*, d'où est venu le mot *bémol*. Ainsi, toutes les fois que, dans le cours d'une mélodie, n'importe de quel mode, le *fa* venait à heurter contre le *si*, et réciproquement, soit directement sans notes intermédiaires, soit indirectement avec des notes intermédiaires, il était de règle, comme il l'est encore aujourd'hui pour tous les plain-chanistes instruits, d'*amollir* le *si*, en le baissant d'un demi-ton, afin d'esquiver la dureté insupportable de ces trois tons pleins appelés tritons (295). Cette règle était si généralement admise et si connue que souvent on ne prenait pas la peine d'apposer le dièze (296) ou le *bémol* voulu. C'est ce qui explique l'omission du *fa* diézé à la pénultième note de chacune des strophes du *Lauda Sion*, qu'on remarque dans les différentes versions de cette belle prose, de même que celle du *si* bémolisé à la fin du chant de l'hymne *Veni creator Spiritus*, et dans une foule d'autres cas analogues. Cette observation peut être d'un grand secours pour régulariser bien des passages qui présentent la fausse relation du triton, mais dont l'irrégularité n'est qu'apparente, le compositeur ayant, dans ces sortes de cas, compté sur l'intelligence des exécutants, dont aucun n'était censé ignorer une des règles fondamentales du plain-chant (297). Ajoutons qu'elle n'a pas seulement pour effet de faire disparaître la dureté du triton, mais encore de répandre une grande variété dans le chant, par l'opposition continuelle à laquelle elle donne lieu entre ces fréquents bémols accidentels et les passages non moins fréquents où le *si* naturel peut sans contrainte se développer.

On voit maintenant comment le contraste de deux principes aussi opposés que le sont la pratique constante du *fa* contre *si* en musique, et la prohibition rigoureuse de cet intervalle dans le plain-chant, établit à lui seul, entre le plain-chant et la musique, une ligne de démarcation absolue, à l'égard de laquelle nulle transaction n'est possible. Combien donc est grande la méprise de ceux qui s'imaginent *perfectionner* le plain-chant, en le *musicalisant*, c'est-à-dire en le surchargeant de notes sensibles, de dièzes et de bémols, soit à la clef, soit dans le cours des morceaux; en s'obstinant à passer au moule uniforme du *majeur* et du *mineur* ses modes si variés et si fortement accusés, chacun dans son genre. Il faut être bien ignorant ou bien dépourvu de goût pour entreprendre d'habiller ainsi le plain-chant en musique, d'altérer, disons-mieux, de profaner à ce point le magnifique chant liturgique, auquel, pendant des siècles, tant

(294) Il est certain, et de nombreuses expériences ne laissent aucun doute à cet égard, que le sens musical répugne naturellement à cette succession de trois tons pleins (*fa, sol, la, si*), qui est devenue la base de notre gamme moderne. Aucun peuple n'avait pratiqué cette gamme tout artificielle, qui, indépendamment de sa nouveauté, n'a jamais été reconnue universellement, n'ayant dépassé en aucun temps les étroites limites de quelques nations européennes. Tous les autres peuples, de même que les Grecs et ceux du moyen âge, observent cette règle, puisée dans la nature elle-même, de ne jamais faire entendre l'intervalle de trois tons pleins, et, par conséquent, de bémoliser le *si*, quand il est contre *fa*, si ce n'est dans quelques rares exceptions qu'autorisent certains cas particuliers.

(295) Indépendamment de ce cas, l'emploi du *si bémol* avait et a encore lieu aujourd'hui dans certains passages, pour les rendre plus doux, et pour la variété de l'expression mélodique.

(296) Nous n'ignorons point que la question de savoir si le *fa* diézé a jamais été employé, n'importe à quel titre, dans le plain-chant, est fortement controversée. Il y a de graves autorités pour et contre. Mais cette division de sentiments parmi les érudits, en ce qui concerne le dièze accidentel, ne diminue en rien la justesse et la portée générale de notre observation.

(297) Ainsi, par exemple, dans certaines éditions du *Cérémonial des Evêques* (chapitre 39 et dernier), la notation du *Confiteor* que doit chanter le diacre d'office, ou de l'évangile, après la bénédiction épiscopale qui suit le sermon de la messe pontificale, donne le *si* naturel contre *fa*, principalement sur le dernier mot *nostrum*. Qu'on essaye de chanter ce passage avec justesse, on n'en viendra jamais à bout. Evidemment le *si bémol* y est sous-entendu. Il est d'ailleurs ainsi bémolisé pendant tout le corps de ce chant du *Confiteor*, dans la 4e édition de Venise, de 1837; preuve que, dans les autres, il a été sous entendu, ou bien omis par inadvertance.

de saints prélats, tant de fervents cénobites, tant de pieux chanoines apportèrent le tribut de leurs mystiques inspirations. C'est en vérité quelque chose de monstrueux que cet amalgame d'éléments si disparates, que cet accouplement de deux systèmes si opposés, et dans leur fin respective, et dans les moyens qu'ils offrent pour y arriver. Mieux vaudrait cent fois entendre dans le sanctuaire, pendant les saints mystères, de la musique pure et accusée comme telle, que ce plain-chant hybride, dont le grotesque égale l'inconvenance, et qui offense en même temps le goût, la piété, les traditions ecclésiastiques et le sens commun. Parmi les plus tristes spécimens de ce genre bâtard qui envahit nos églises, surtout pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, époque de décadence universelle pour l'art chrétien, nous citerons le fameux recueil de Lafeillée, certaines messes en *plain-chant musical*, certaines lamentations saupoudrées de brèves et de petites notes d'agrément, etc., etc. (298).

Indépendamment des différences bien tranchées que nous venons de signaler entre le plain-chant et la musique, et qui donnent lieu à des principes radicalement opposés dans la constitution respective de ces deux tonalités, il en est encore d'autres, telles que celles de la *tonique* et de la *dominante*, qui ont dans la musique une signification autre que le plain-chant. Mais nous ne saurions, vu les limites étroites qui nous sont imposées, pousser plus loin les détails de ce genre. Nous croyons en avoir assez dit pour exposer suffisamment la question capitale (puisqu'elle prime toutes les autres) de la constitution tonale du plain-chant comparée à celle de la musique, et de l'opposition qui existe entre ces deux tonalités, soit dans leurs causes, soit dans leurs effets. Maintenant, un mot sur les manuscrits et sur l'histoire et la réforme du chant liturgique. Un intérêt puissant s'attache à l'étude de ces précieux documents que nous présentent les XIIe, XIIIe et XIVe siècles, mais surtout le XIIe, qui a été la plus belle époque (mille preuves en font foi) du chant liturgique.

Dans ces manuscrits, ce qui frappe d'abord, c'est la surabondance des messes propres ou communes, des préfaces, des proses, des hymnes et séquences, etc. Il n'en pouvait être autrement dans ces temps de foi ardente et de mysticisme exalté. Le génie chrétien, qui enfantait tant de merveilles architecturales, dont plusieurs sont encore debout, devait montrer la même fécondité dans la création de ces mélodies qui sont l'âme de nos temples sacrés. Sans entrer à ce sujet dans des citations qui me mèneraient trop loin, et qui ont trouvé leur place ailleurs, je me contenterai de faire remarquer que dans ces manuscrits on voit bon nombre de *Kyrie* et de *Gloria*, vulgairement appelés *farcis* (299), dont la haute poésie dans le texte le dispute à la beauté dans la mélodie. On y découvre une grande variété de *Kyrie*, de *Gloria*, de *Sanctus*, d'*Agnus Dei*, pour les diverses solennités ou féries, aujourd'hui complétement ignorés, et qui pourraient être avantageusement intercalés dans nos graduels modernes, si pauvres en morceaux de ce genre.

Quant aux séquences qui furent l'origine de nos proses, avec lesquelles elles sont ordinairement confondues, les manuscrits du XIIe siècle offrent un nombre prodigieux de ces beaux monuments liturgiques des églises de France. On en compte jusqu'à cinq, au choix, pour chacune des principales fêtes de l'année, sans y comprendre celles réservées aux jours dans l'octave. C'est ainsi que la célèbre prose *Fulgens præclara*, du jour de Pâques, avec un titre en lettres rouges, qui la désigne comme la reine des séquences, *Regina sequentiarum*, est suivie de quatre autres séquences, à volonté, pour le même jour. Quant aux jours dans l'octave, chacun a la sienne propre, et ce n'est qu'au mardi de Pâques, et dans des manuscrits postérieurs, qu'on voit la prose *Victimæ paschali*, qui a survécu à toutes ses aînées.

Ce que nous venons de faire remarquer touchant la festivité de Pâques s'applique également à celles de Pentecôte et de Noël, et aux autres grandes fêtes. Celles des saints se distinguent aussi, bien que dans de moindres proportions, par un luxe de texte et de chants liturgiques *propres* qu'on chercherait vainement dans les modernes éditions des graduels et vespéraux romains. C'est ainsi que dans un graduel rémois portant la date certaine du XIIe siècle, la fête de sainte Catherine renferme une belle prose sous un chant qui est devenu plus tard celui du *Lauda, Sion*.

Tel était ce chant romain français usité dans les Gaules pendant tout le moyen âge et au delà. Nous disons *romain-français*, parce qu'il se composait de deux éléments, savoir, le romain, qui lui servait de base

(298) Toutefois, il n'y a rien, en fait d'ignorance et de mauvais goût, de comparable à la plupart de nos *Méthodes de plain-chant*, où règne un tel oubli des principes et des convenances du chant liturgique, qu'il n'en faudrait pas davantage pour anéantir ce chant lui-même, dans un temps donné. L'autorité ecclésiastique ne saurait se montrer trop sévère à l'endroit de ces soi-disant méthodes de plain-chant, qui pervertissent à tout jamais le goût des élèves du sanctuaire. Je ne parle point ici de la composition du plain-chant et des hymnes des nouvelles liturgies que virent éclore en si grand nombre la dernière moitié du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe. Mon sujet m'y amènera plus tard.

(299) Parce que, dans ces sortes de pièces, le texte original est mêlé de paroles étrangères, composées exprès ou tirées de l'Ecriture sainte, et toujours dans le sens du texte original lui-même, qu'elles développent ou fortifient par des aspirations, des prières, des louanges, des interjections. On conçoit, du reste, combien des additions semblables, faites au texte liturgique, doivent en augmenter la longueur.

dans tous les diocèses, et les mélodies nationales, que nos abbés, nos pontifes et nos rois eux-mêmes avaient successivement ajoutées à ce fonds commun, et que Rome, à son tour, avait faites siennes en les incorporant à sa liturgie (300). Heureuse alliance qui était une preuve sensible de l'union étroite des Eglises de France avec l'Eglise-Mère, en même temps qu'elle laissait intact le glorieux héritage de nos antiques mélodies !

Mais, comme on abuse de tout dans ce monde, le nombre de ces compositions liturgiques privées avait atteint, à la longue, de telles proportions, qu'elles menaçaient d'étouffer sous leurs formes luxuriantes le corps du chant liturgique proprement dit. Et puis, ces nouvelles formules surajoutées de jour en jour à celles qui existaient déjà, avaient fini par donner à l'office public une longueur démesurée qui ne pouvait que lasser la piété des fidèles, en devenant pour eux une cause d'ennui et de dégoût. C'est ce qui détermina le Saint-Siége, à la suite de la réforme du missel et du bréviaire, à en supprimer la plus grande partie, et à ne conserver de tant de proses que les quatre qui sont encore les seules qui se chantent dans les diocèses où le rite romain a été maintenu, à savoir : celles des Morts, de la Fête-Dieu, de Pâques et de la Pentecôte. Ces deux dernières sont de provenance française.

Les manuscrits de plain-chant étant devenus très-rares dans le Midi, c'est dans les villes du Nord et de l'Est qu'il faut aller les chercher. Parmi ces villes, je citerai celles dont les bibliothèques publiques offrent le plus de ressources aux investigateurs des monuments du chant liturgique, je veux dire Paris, Reims, Laon, Châlons-sur-Marne, Dijon et Lyon. Après avoir consacré des semaines entières à compulser les précieux manuscrits que renferment ces riches bibliothèques, et en avoir pris des extraits, j'en ai donné la nomenclature raisonnée, avec l'indication précise de chacune, dans une longue dissertation publiée par les *Annales archéologiques* (vol. IX et suiv.). Dans l'impossibilité où je me trouve, faute d'espace, de reproduire ici, même en abrégé, ce catalogue descriptif et raisonné des principaux manuscrits du moyen âge qui ont passé entre mes mains, et dont plusieurs étaient encore inédits, je me borne à soumettre à mes lecteurs les conclusions finales que j'en ai tirées, et que voici :

1° C'est une chose merveilleuse que, parmi ces versions de tant d'églises cathédrales, collégiales, abbatiales et autres, sans rapport entre elles, versions qui ont été sous la main de milliers de copistes, le chant grégorien se soit perpétué intact jusqu'à nous, au moins quant à la substance, et que même des offices importants comme celui de l'Adoration de la Croix du vendredi saint, aient conservé à travers les siècles leur primitive mélodie. Un tel phénomène ne peut s'expliquer que par l'effet de la sollicitude de Dieu pour le culte qui lui est rendu dans son Eglise, surtout quand on pense que dès le XII° siècle tant de causes ont concouru à l'altération, et même, dans le siècle dernier, à l'anéantissement du chant ecclésiastique.

2° Si, pendant le laps de temps si considérable qui s'est écoulé après l'invention des notes fixes par Gui d'Arezzo, et à travers tant de systèmes et de révolutions, l'intégrité de ce chant a été maintenue dans son essence, de telle sorte que nous le possédons aujourd'hui, à peu de différence près (301), tel qu'il existait dans ces temps reculés, combien plus ce même chant a dû se conserver intact pendant le laps de temps, bien moindre et bien moins difficile, qui s'est écoulé entre saint Grégoire et son célèbre continuateur Gui d'Arezzo ! Il est évident que celui-ci n'aurait pu d'un même coup improviser à lui seul un vaste corps de chants liturgiques comme celui de l'Eglise romaine. D'ailleurs, si cela s'était passé ainsi, lui et ses contemporains en auraient certainement fait mention dans leurs écrits (302). Il faut donc croire que le moine de Pompose, ayant la clef de la notation neumatique qu'il allait réformer, et possédant en outre les traditions du chant liturgique, l'accepta et le transmit intégralement aux générations suivantes comme il l'avait reçu.

3° Pendant le moyen âge, et surtout à partir du XIII° siècle, il y eut, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, de fréquents échanges de pièces de chant entre les églises d'Italie et celles de France. Ces dernières, tout en conservant le fond du chant romain, que la plupart devaient répudier au XVIII° siècle, augmentèrent beaucoup leur répertoire par de nombreuses additions qui lui imprimèrent un véritable cachet d'individualité, et réalisèrent ainsi le grand principe de la variété dans l'unité.

Malheureusement on ne sut pas se maintenir dans de justes limites. D'un côté, le nombre toujours croissant des compositions nouvelles ; de l'autre, la pratique de plus en plus en vogue du chant figuré ou à notes inégales, et du déchant (303), non moins que l'abus des neumes, ou longues traînées de notes sur la même syllabe, enfin une exécution aussi ridicule que vicieuse, qui ne cessait d'altérer la forme et le fond des mélodies grégoriennes, amenè-

(300) Voilà pourquoi des Proses telles que, par exemple, celle du *Veni sancte Spiritus*, de la Pentecôte, font partie, et même depuis longtemps, du chant romain, bien qu'elles soient d'origine française.

(301) Excepté, bien entendu, dans les diocèses de France où, comme dans celui de Paris, le chant romain fut, il y a cent cinquante ans, complétement aboli et remplacé de la manière que nous dirons plus tard.

(302) Gui d'Arezzo se plaint seulement dans les siens, que le chant grégorien avait déjà, de son temps, subi des altérations.

(303) Ce mot exprime l'*harmonie* dans ses primitifs rudiments.

rent les choses au point que, vers la fin du XIIIe siècle, et pendant le XIVe surtout (304), le plain-chant, noyé dans un déluge de notes parasites, et en quelque sorte étouffé par un excès d'additions et d'ornements superflus, n'aurait été bientôt que l'ombre de lui-même, si l'autorité de l'Eglise n'était intervenue pour le relever. Nous voyons, en effet, qu'un tel état de choses appela, à plusieurs reprises, la sollicitude des Papes et des conciles (305). Celui de Trente devait y apporter un remède efficace par son décret de la 24e session, touchant la révision générale du bréviaire et de l'office divin (306).

C'est en conséquence de ce décret que fut publiée la célèbre bulle de saint Pie V, le 8 juillet 1568. Le successeur de ce saint Pape, Grégoire XIII, continua la tâche que la mort ne lui avait pas permis d'accomplir, et confia à Palestrina la réforme des chants d'église, pour mettre une fin aux graves abus dont nous venons de parler. Par suite de circonstances dans lesquelles il serait trop long d'entrer ici, le célèbre compositeur ne put terminer que la partie *de tempore*, du Graduel. Heureusement il avait chargé de l'assister dans son œuvre, et de la continuer, Jean Guidetti, clerc bénéficier de la basilique de Saint-Pierre du Vatican, lequel avait aidé dans leur travail les deux prélats commis pour la révision du bréviaire et du missel.

Guidetti publia successivement à Rome (en 1582, 1586, 1587 et 1588) le *Directorium chori* (307), les *Passions*, l'office de la *Semaine sainte* et les *Préfaces*, ouvrages qui exigeaient, disait-il, peu de génie, mais de longues veilles. En effet, une grande partie de ce que contient son Directoire n'avait jamais été fixée ni notée. Palestrina donna son approbation à tout le travail de Guidetti, dont les livres ont fait depuis autorité dans la matière, comme représentant la véritable et saine tradition de l'Eglise romaine. Mais écoutons l'abbé Baini (308) :

« Le saint Pontife Pie V avait avisé, en vertu du décret de la 24e session du concile de Trente et de sa propre bulle du 8 juillet 1568, à ce que toutes les églises de la catholicité récitassent et chantassent le divin office selon la forme et teneur du nouveau bréviaire romain, corrigé, amendé, et ramené à la vénérable antiquité des premiers siècles, afin de faire disparaître par ce moyen l'indécente difformité d'un grand nombre de bréviaires introduits de toute part, et d'abolir en même temps le bréviaire de François Quignonez, des comtes de Luna, cardinal de Sainte-Croix, adopté de préférence à tous les autres, depuis quarante ans, à cause de sa brièveté.

« Or, de cette si grande variété de bréviaires et de missels, occasionnée par les changements introduits dans les introïts, graduels et offertoires, ainsi que dans les répons, capitules et versets, par le fait de Quignonez, il résultait l'indispensable nécessité de corriger et d'amender également les livres de chant-ferme, ou grégorien, afin que le chœur ne fût pas en désaccord avec le missel et le bréviaire romains. Le saint Pontife Pie V, étant passé à la joie éternelle le 1er mai 1572, n'avait pu prendre aucune disposition pour corriger et amender les livres choraux.

« A saint Pie V succéda Grégoire XIII : celui-ci, bien qu'appliqué à la correction de la Bible sacrée, du Calendrier romain, du Code Gratien et des OEuvres de saint Ambroise, ne perdit pas de vue la correction des livres de chant-ferme, ou grégorien. A peine eut-il terminé la célébration de l'Année Sainte, qu'il fit appeler Jean Pierluigi (Pierre-Louis), compositeur de la Chapelle apostolique, et maître de la Basilique du Vatican. Après lui avoir parlé avec feu de la nécessité d'une telle correction, il lui en confia le soin, comme à la personne la mieux entendue et la mieux au fait de remplir ses vues dans cette opération.

« Pierluigi, ayant accepté cette mission du saint Pontife, et ayant été prévenu par Jean Guidetti, un de ses disciples et chapelain de Sa Sainteté, il se permit de faire observer au Pape comment le chant ecclésiastique ou grégorien avait besoin d'être corrigé dans un très-grand nombre de mélodies, soit à cause des erreurs introduites par l'incurie des copistes, soit à cause de la diversité des coutumes ; et comment, par exemple, les neumes n'étant plus en usage, les graduels et les traits n'avaient plus autant de notes, pour abréger les cérémonies; de même que le chant des répons devait être un peu plus abrégé depuis que les matines ne se chantaient plus séparément pendant la nuit, mais à la suite de la messe comme les autres heures canoniques.

« Grégoire XIII approuva les justes réflexions de Pierluigi et lui accorda la faculté de corriger, de réformer, de composer tout ce qu'il croirait devoir être nécessaire pour le bon service de l'Eglise et du culte divin, comme l'atteste une décision de la Sainte-Rote du 2 juin 1599, dont je parlerai plus tard et qui est ainsi conçue : *Hoc Graduale est compositum, correctum, reformatum a Joanne Petro Aloysio, de ordine. sanct. memor. Gregorii XIII.*

« Le révérendissime Chapitre du Vatican n'eut pas plutôt connu cette commission donnée à son maître de musique G. P., qu'au

(304) Voir la célèbre bulle *Docta sanctorum* de Jean XXII.

(305) Les musicographes les plus distingués de notre temps reconnaissent tous la nécessité qu'il y avait, à cette époque, de réformer le chant ecclésiastique, dans le sens de la brièveté et de la simplicité. Parmi les conciles particuliers qui ont décrété cette réforme, nous citerons celui de Reims, de 1564, qui s'exprime ainsi : *Abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem, plus essent notulæ quam par sit.*

(306) Le décret est des 3 et 4 octobre 1563.

(307) Cet excellent ouvrage (malgré quelques défauts), fut réimprimé en 1604, ensuite en 1640.

(308) Dans ses *Mémoires historiques et critiques sur la Vie et les Œuvres de Palestrina.*

moment même, il lui augmenta ses appointements et lui assigna quinze écus par mois, comme on peut s'en édifier par l'inspection des comptes des archives sur lesquels Pierluigi est porté pour ladite somme, depuis 1576 jusqu'à sa mort. Pour réussir dans ce difficile travail, Giovanni s'adjoignit Jean Guidetti, dont nous avons parlé plus haut, qui connaissait parfaitement les manuscrits, autant de la bibliothèque Vaticane que les archives de la basilique, et qui avait été, pour cela, nommé par Pie V membre de la commission chargée de la correction du bréviaire et du missel romains, confiée à Jean Bernard Scott, cardinal de Trani, et à Thomas Goduel, évêque de Saint-Asaph, dans la principauté de Galles, hommes fort doctes et versés de toute manière dans les antiquités ecclésiastiques. »

Ici l'abbé Baini consacre à l'examen du chant grégorien des premiers temps et à l'état où il se trouvait réduit à l'époque de Pierluigi, des pages du plus grand intérêt, mais évidemment trop longues pour que nous puissions les reproduire intégralement. Je me bornerai, comme je viens de le faire pour ce qui précède, à quelques extraits des passages les plus saillants et qui se rapportent le plus directement à mon sujet.

Après avoir fait ressortir le goût exquis et l'inépuisable variété d'expression que révèlent les antiques mélodies chrétiennes, notre savant et poétique historien en conclut que le chant grégorien a un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'expression indicible, un pathétique qui touche; quelque chose de limpide, de toujours frais, de toujours vert, de toujours neuf, de toujours beau, auprès de quoi paraissent tout à coup stupides, insignifiantes, fastidieuses, absurdes, surannées, les mélodies modernes par lesquelles on l'a altéré, ou qu'on y a simplement ajoutées à partir de la dernière moitié environ du XIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Ensuite, arrivant à la manière dont on exécutait ce chant admirable, il s'exprime en ces termes : « L'exécution du chant ecclésiastique ou grégorien, principalement dans les morceaux à une seule voix (et cela regarde la plupart de ces compositions, parce qu'il s'en chantait fort peu en chœur, excepté la psalmodie et quelques traits), était d'une recherche, d'une délicatesse indicible et indiquée avec une grande précision par diverses figures. J'ai lu dans les divers auteurs que j'ai consultés, qu'on y pratiquait communément les *piano* et les *forte*, les *crescendo* et les *diminuendo*, les *trills*, les *gruppeti*, les *mordants* ; tantôt on accélérait le chant, tantôt on le ralentissait, la voix passant, en mourant, du *piano au pianissimo*, et se développant ensuite insensiblement jusqu'au *fortissimo;* on connaissait l'art de *porter la voix*, etc. (309). De là l'immense délectation qu'en éprouvaient les auditeurs, comme l'attestent une infinité de témoignages des saints Pères. De là les reproches des mêmes saints Pères contre les chanteurs qui, fiers de la manière distinguée dont ils remplissaient leur tâche, chantaient à leur propre gloire et non à celle de Dieu. De là les instances de Pépin pour obtenir du saint Pontife Paul Ier le chanteur Siméon, déjà notre prédécesseur dans la chapelle apostolique, qui apprit aux chantres de Reims l'art du chant romain. De là la nécessité que reconnut Charlemagne d'obtenir d'Adrien Ier, Théodore et Benoît, également nos prédécesseurs, pour les églises de Metz et de Soissons, et la faculté qu'il obtint aussi de Léon III d'envoyer à Rome deux chanteurs français, afin que, unis aux nôtres, ils pussent s'accoutumer à la mélodieuse exécution de leur chant. De là l'expédient adopté par les chanteurs, nos prédécesseurs, non-seulement à Metz, à Reims et à Soissons, mais encore à Rome, de noter les livres de chant que saint Paul Ier, Adrien Ier et Léon III avaient envoyés à Pépin et à Charlemagne, et qui avaient quelques petites lettres au-dessus des notes, comme t. m. c. s. p. d. e. a. r., etc., pour rappeler à ces chanteurs les *tremulas*, les *collisibles*, les *secabiles*, les *podatum*, les *diatinon*, les *exon*, etc.; tous ornements que les Français *non poterant perfecte exprimere naturali voce barbarica*, *frangentes in gutture voces potiusquam exprimentes.* (Apud Gerbert, *de cantu et Musica sacra*, tom. Ier, p. 272.) D'où vint que, si les chanteurs ultramontains n'exécutaient pas aussi bien que les Romains, ce n'était point par défaut d'une instruction suffisante, comme se l'étaient trop persuadé Pépin et Charlemagne, mais par l'insuffisance des exécutants.

« Ces lettres minuscules, qu'on avait introduites au-dessus et au-dessous des notes, sont encore très-visibles dans deux manuscrits de la bibliothèque Angélique, et l'on reconnaît aux caractères, à la taille de la plume et à l'encre, qu'ils ont été écrits par d'autres mains que celles qui ont travaillé aux manuscrits.

« De ce premier exposé du chant antique, continue l'abbé Baini, passons brièvement à un second tableau qui nous montre l'état de ce même chant au temps de Pierluigi (310).

(309) Les graves et nombreux témoignages qui attestent que le chant grégorien fut, dans le principe, d'une grande simplicité, paraîtraient contredire ce que l'abbé Baini nous raconte des mille nuances d'expression qu'on y avait introduites dès ce temps reculé; mais cette contradiction apparente cesse, quand on considère qu'il ne s'agit ici que de l'exécution du chant proprement dite, et encore d'une exécution réservée à quelques chantres, et tellement compliquée qu'elle ne pouvait convenir qu'à un petit nombre de chanteurs d'élite. Aussi, les signes au moyen desquels ils avaient voulu fixer ces mille nuances d'expression, ne tardèrent pas à perdre leur signification, et à devenir de véritables hiéroglyphes, même dans l'Italie, où l'exécution du chant grégorien était jadis plus recherchée que partout ailleurs.

(310) Tom. I, chap. 3, p. 84.

« La nature du chant ecclésiastique, ferme ou grégorien, n'avait pas été changée. Il suffit, en effet, pour s'en assurer, de comparer l'échelle diatonique des Grecs et de Boëce avec celle de Guido, inviolablement conservée jusqu'à nos jours. Les modes ou tons étaient les mêmes; seulement, l'introduction perpétuelle du *si* bémol dans les mélodies du cinquième ton sur l'échelle de *fa*, altérait la nature de ce ton, en rendant son échelle semblable à celle de C, tandis qu'il doit en différer, comme il en diffère par le fait, lorsqu'on supprime à la clef le *si* bémol, et qu'on se contente de le poser accidentellement pour éviter le triton direct. C'est contre cet écueil que vinrent heurter même les correcteurs du chant ecclésiastique choisis par saint Bernard, qui prétendirent que le *neume*, ou une manière du cinquième ton sans le *si* bémol à la clef, ne pouvait se tolérer dans aucun mode (ce qui est absurde). Ainsi, plusieurs imaginèrent par la suite un expédient que voici, pour sortir d'embarras. Affirmer qu'on dût placer absolument le *si* bémol à la clef, était trop opposé à la nature du ton; c'est pourquoi ils se ravisèrent en disant que le neume, ou conclusion de ce mode, par laquelle devait être déterminée sa nature, ou n'avait pas été heureusement imaginée par les anciens maîtres de l'art, ou avait été postérieurement altérée, *vel male inventa, vel post inventionem corrupta*, et qu'ainsi, en dernière analyse, la finale de ce mode devait sans doute être formée au moyen du *si* bémol, mais accidentellement: *tamen nisi accidentaliter terminari non potest, unde non est sufficiens*. Cette dernière erreur n'était pas, comme l'autre, très-commune, et un grand nombre de livres de chant, du temps de Palestrina, conservaient encore le cinquième mode ou ton, sans bémol à la clef.

« Les mélodies aussi n'avaient pas peu souffert, soit à cause de la négligence des copistes modernes, soit à cause des changements introduits par l'ignorance, soit par suite de l'audace des compositeurs; je ne veux pas dire, pour cela, que le graduel et l'antiphonier fussent entièrement défigurés; non certes. Les antiennes, presque toutes, avaient été conservées dans leur forme primitive, et par conséquent avaient peu de notes, comme les hymnes. Les introïts n'avaient en général que peu de notes défectueuses ou changées. Les offertoires et les communions avaient été quelquefois mal conduits. Quant aux graduels, aux traits et versets y correspondant, ils n'étaient presque plus reconnaissables. Toutefois, les graduels, les traits, les offertoires et les communions, étaient restés intacts dans beaucoup de livres, parce que, laissés aux exécutants avec la faculté pour eux de supprimer les neumes et quantité de notes superflues, ceux-ci, sans nuire aux livres dont il s'agit, avaient commencé à introduire cet abus très-répréhensible qui profane encore, de nos jours, le chant des basiliques de Rome, par lequel les choristes chantent les paroles sacrées sur la basse et la dominante, à la hâte et avec furie, comme se comportent sur la scène les chanteurs qui jouent le rôle de furieux et de désespérés. Quant aux nouveaux introïts, graduels et offertoires ajoutés ou substitués aux anciens, ayant été supprimés par la bulle de saint Pie V, ils n'avaient pas besoin de correction. La suppression des répons et des autres parties de l'office dans le bréviaire de Quignonez n'avait point altéré les anciens livres de chant, parce que, quelles que fussent les parties qu'il eût dû omettre, elles n'avaient pas été pour cela retranchées des livres dont il s'agit. Il faut y joindre d'autres chants en usage au temps de Pierluigi, en partie introduits depuis peu dans l'Église, en partie tout à fait changés des anciennes mélodies, en partie non suffisamment déterminés et laissés à l'arbitraire des exécutants. Ainsi, par exemple, la passion de la semaine sainte se déclamait; mais les paroles prononcées par Jésus-Christ sur la croix selon le texte des évangélistes saint Matthieu et saint Marc : *Eli, Eli, lamma sabacthani ! hoc est, Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?* sous prétexte que les évangélistes ci-dessus nommés avaient dit que le Rédempteur s'était écrié à pleine voix, *voce magna*, étaient exprimées par les mélodies les plus capricieuses et les plus aiguës. Les différents manuscrits du XV[e] siècle déposés au Vatican, offrent ce chant en note, mais avec une mélodie vraiment insignifiante, et parmi eux on en trouve un où le seul premier mot *Eli* contient vingt notes et dix degrés d'intervalle ou d'étendue.

« Les évangiles des messes chantées avaient été accommodés à un chant qui rebute; il en existe un, entre autres, dans la bibliothèque du château Saint-Ange, signé Q. 4. 20, tout noté, et qui provoque, je ne saurais dire le rire ou l'indignation, à cause de l'impossibilité des mélodies.

« Les lamentations de l'office de la semaine sainte se chantaient dans un style figuré, ou se lisaient, et quelquefois même se modulaient à une seule voix et au hasard; j'en ai vu quelques-unes dans les manuscrits de Vanicella en plaint-chant, mais elles n'étaient point généralement adoptées.

« Il n'y avait rien de fixe pour l'épître de la messe et pour les leçons de l'office; souvent, dans les cadences, au lieu d'un seul accent, *pronuntianti similis*, comme l'avaient ordonné les saints Pères et les anciens écrivains, on entendait une mélodie traînante et capricieuse, etc.

« Les quarante figures ou notes anciennes avaient cessé tout à fait d'être en usage...., par conséquent, l'exécution si fort prisée de l'ancien chant grégorien, était perdue tout à fait, et même n'a pu être encore retrouvée. Je ne dirai pas seulement que les anciens ornements déjà indiqués, mais encore le nombre rhythmique, c'est-à-dire l'âme du chant, tomba dans un oubli complet. J'ai dit avec intention *nombre*, et non *mètre*, ou *rhythme*, parce que le chant grégorien étant établi le plus ordinairement sur des paroles

purement prosaïques, n'était point un chant à *battuta*, fixé inaltérablement et à retours égaux comme dans les vers, mais d'un véritable *nombre*, correspondant au nombre oratoire, c'est-à-dire plus libre, plus varié, plus multiple et en même temps très-fini et toujours reconnaissable. On aurait pu le conserver au moins dans le chant des hymnes et des tropes, les mètres ou hymnes y correspondant. Mais il périt irréparablement dans ces pièces de chant, et s'il ressuscita, dans la renaissance de l'harmonie, il ne fut pas adopté, pour cela, dans l'Eglise; il demeura et il demeure encore toujours, soit quant à la prose, soit quant aux vers, sans rhythme, sans nombre, sans mesure, *senza rythmo, senza numero, senza misura.*»

Baini, après avoir raconté les vains efforts de Palestrina pour corriger le Graduel romain, continue :

« Pour compléter cette matière, je veux ajouter que le missel et le bréviaire romains ayant été de nouveau revus et corrigés par les saints Pères Clément VIII, en 1602 et 1604, et par Urbain VIII, en 1631 et 1674, et que ces deux volumes ayant été comme expurgés de nouvelles erreurs introduites par la négligence des imprimeurs, on mit encore au jour les nouveaux graduels et antiphoniers corrigés et amendés. »

Mais ceux qui avaient été chargés de les corriger l'avaient fait selon leur caprice, soit par ignorance, soit par incurie.

« Ce qu'il y eut d'heureux, dit Baini, c'est qu'ils ne portèrent pas la main sur les antiennes, sur le chant de la psalmodie, sur les hymnes, les répons brefs, les versets, les invitatoires, les *venite*, les séquences, et la plupart des introïts, lesquels tous, à cause de leur brièveté originaire, furent conservés et se conservent encore aujourd'hui tels qu'ils étaient dans les temps les plus reculés. Quant aux répons, aux graduels, aux traits avec leurs versets respectifs, les offertoires et les communions, ils sont tous falsifiés. Dans quelques éditions, la correction paraît avoir été faite d'après les livres originaux, et alors le mal a été moindre, parce que là on a conservé la saveur et l'essence de l'antiquité. Parmi toutes les éditions de cette dernière catégorie, je prise celle qui fut exécutée en 1614 par l'ordre de Paul V, dans l'imprimerie des Médicis à Rome, en deux volumes, composés de feuilles très-grandes. Dans les autres diverses éditions de Venise, de Rome, de France, d'Espagne, etc., les corrections me paraissent avoir été faites toutes arbitrairement; c'est à peine si l'on y aperçoit quelque reste de l'antiquité, ou plutôt il n'y en a point. Là c'est un squelette décharné, ici c'est un avorton monstrueux; là c'est un habit composé de lambeaux différents, là c'est un chant sans chant, » etc., etc.

La critique sévère que fait ici notre historien des éditions de chant contemporaines de celle de Paul V, qui a toutes ses préférences, donne lieu à quelques importantes observations : la première, c'est que toutes ces éditions furent l'œuvre du goût particulier de gens livrés à eux-mêmes et travaillant sans mission aucune de l'autorité. Il ne faut donc pas être étonné si celle de Paul V, exécutée dans des conditions bien différentes, prima et prime encore toutes celles qui parurent alors en Italie et ailleurs. Ce qu'il y a de malheureux, et cela pour des causes dont l'exposé nous entraînerait trop loin, c'est que ces mauvaises éditions, objet de la sévère critique de l'abbé Baini, aient été préférées, dès le début, et le soient même encore aujourd'hui en plusieurs lieux, et principalement en Italie, à celle de Paul V, devenue d'ailleurs si rare et si difficile à trouver. Quoi qu'il en soit, il importe de constater avec l'abbé Baini que cette dernière réunit toutes les conditions qu'il était permis de désirer dans les circonstances où elle fut donnée, et que depuis, elle n'a point été signalée par d'autres, au moins en Italie. En second lieu, l'inconvénient des mauvaises éditions de chant qui pullulèrent dans cette contrée et ailleurs, à l'époque dont il s'agit, fut bien moindre, ou plutôt n'exista pas pour la France, grâce au zèle, à l'intelligence et à l'unanimité de ses évêques dans la grande réforme du chant liturgique, telle que nous l'allons raconter.

Dans le procès-verbal de l'assemblée du clergé de France qui eut lieu en 1635 et 1636, nous lisons le rapport qui fut présenté à l'auguste assemblée le 27 juin 1636, par le sieur de la Meschinière, qui avait été commis par celle de 1625 pour avoir l'œil sur les impressions qui se faisaient par l'aide et le secours du clergé. Il est dit, dans ce rapport, « qu'en l'an 1595, le clergé avait prêté, à la société des libraires de Paris, 3,000 livres pour leur aider à imprimer les livres de chant d'église; et plus loin, il est dit que le cardinal, duc de Richelieu, ayant été autorisé, par le roi, le 8 octobre 1631, à faire choix de tels libraires et imprimeurs qu'il jugerait capables de l'impression des bréviaires réformés par notre saint Père le Pape, ledit cardinal, par acte du 26 septembre suivant, avait désigné à Sa Majesté les libraires et imprimeurs formant une société pour imprimer, privativement à tous autres, tous bréviaires, missels, diurnaux, et généralement tous usages servant pour le service divin, réformés et corrigés de nouveau.

« En conséquence, et par lettres patentes du 9 décembre de ladite année, le roi accorde à ladite société le privilége d'imprimer ou de faire imprimer, durant trente ans, lesdits bréviaires, missels, et tous autres usages réformés, avec défense à tous autres libraires et imprimeurs d'en imprimer ou faire imprimer dans le royaume, ni d'en faire venir des pays étrangers d'autres impressions, à peine d'une confiscation d'iceux, et de 6,000 livres d'amende..... Sur quoi il fut remarqué que ce privilége rendait les bréviaires et autres livres d'église plus chers, et que c'était la cause qu'ils étaient plus mal imprimés qu'ils ne le seraient, si la liberté de les imprimer était laissée à chacun ; et en effet, il y avait plusieurs imprimeurs et libraires

qui offraient d'en imprimer de plus beaux et à meilleur marché, si ce privilége était révoqué.

« La compagnie ouït ensuite sur ces inconvénients allégués le sieur Vitray, l'un des nommés audit privilége, et huissier de l'assemblée, lequel déclara que ses associés étaient prêts à se départir de l'effet dudit privilége, moyennant le remboursement des frais par eux faits (311). Il fut ordonné que ledit Vitray rapporterait ses offres par écrit, signées de lui et de ses associés, pour être après délibéré. (Tout cela fut exécuté.) Ensuite Mgr l'archevêque de Toulouse et Mgr l'évêque de Soissons furent priés de traiter avec quelques imprimeurs, et de faire entrer à ce traité, de préférence, le sieur Vitray, imprimeur du clergé, et le sieur Aubert.

« Les 5 et 22 février, ces deux prélats rendirent compte à l'assemblée du traité qu'ils avaient passé, dans un rapport qui donnait la nomenclature détaillée, avec les prix respectifs d'un grand nombre d'éditions, parmi lesquelles on remarque, pour ne parler ici que des livres de chant, l'*Antiphonale magnum*, in-folio, 2 vol. à 45 livres; le *Graduale Romanum*, in-folio, à 22 livres 10 sous; l'*Antiphonale parvum*, in-folio, à 8 livres 10 sous; le *Missale Romanum magnum*, in-folio, dans lequel il y a, disent les rapporteurs, douze figures extraordinaires, à 12 livres; le *Missale Romanum parvum*, in-folio, avec les mêmes figures, à 8 livres; le *Psalterium Romanum*, in-folio, à 10 livres; le *Rituale Romanum*, in-8°, à 1 livre 8 sous; le *Processionale Romanum*, in-8°, à 2 livres. Vitray et Cramoisy devaient être les éditeurs de ces diverses publications. »

« Le 14 mars, Mgr l'archevêque de Toulouse remit le contrat passé par lui et les autres députés y nommés, avec les sieurs Cramoisy et Vitray, du prêt de 8,000 livres, moyennant lequel ils sont obligés d'imprimer les livres y désignés. L'assemblée, ayant ouï la lecture d'icelui, l'a agréé et ratifié, et enjoint aux agents de tenir la main à son exécution (312). »

On nous pardonnera la longueur de cet extrait, eu égard aux détails si importants et si peu connus qu'il renferme. Ce curieux document est un témoignage authentique de l'ensemble et du soin extrême avec lesquels l'épiscopat français mena, à une époque aussi décisive, pour le chant liturgique, la question de l'impression des livres d'église remaniés dans le sens de la réforme du concile de Trente et des Papes subséquents. On voit avec quelle persévérante sollicitude il surveilla, par des prélats choisis dans son propre sein, l'exécution de cette grande mesure jusque dans ses détails les plus minutieux. Les mêmes réflexions naissent de la lecture d'un autre document de ce genre que nous fournit l'ancienne cathédrale de Saint-Paul-Trois-Châteaux, aujourd'hui dans le diocèse de Valence.

Cette vénérable basilique possède encore plusieurs des livres de lutrin qui servaient à l'usage de son antique Chapitre, et parmi lesquels il en est un qui mérite de fixer l'attention : c'est un Psautier romain édité à Lyon en 1697 par une société de libraires réunis (313).

La partie intéressante de ce Psautier est une longue préface adressée par les éditeurs à tout l'Ordre du clergé, *universo ecclesiasticorum Ordini*, dans laquelle sont énumérés successivement, et avec beaucoup de clarté, 1° le vœu du clergé de France pour l'unité liturgique; 2° les difficultés que ce vœu a d'abord rencontrées; 3° la nomination qui a été faite d'une commission pour les aplanir; 4° l'exécution de l'œuvre; 5° enfin, quelques modifications qui ont été apportées à l'ancien chant romain, quant aux notes et syllabes et le maintien de quelques airs d'hymnes françaises. Ne pouvant donner *in extenso* ce document à cause de sa longueur, je me contenterai d'en détacher les traits les plus saillants.

Les éditeurs commencent par signaler avec quel zèle et quelle entente les prélats français, réunis l'année précédente à Paris avec les ecclésiastiques les plus distingués du second ordre, s'étaient occupés de l'unité liturgique pour tout le royaume, quant aux paroles et au chant dans l'office divin; et comment, en attendant que certaines difficultés, qui étaient survenues, fussent levées, ils avaient décrété (314) que tous les livres, qui sont d'un usage journalier et

(311) Vitray disait qu'il n'y avait que trois villes en France où l'on imprimait : Paris, Lyon et Rouen, et que l'imprimerie était si tombée, qu'il y avait dix maîtres à Paris qui ne savaient pas lire. (*Note de l'éditeur.*)

(312) Collection des procès-verbaux des Assemblées générales du clergé de France, de 1560 à 1788, tom. II. (Années 1635-36, pag. 830-34.)

Dans la longue citation que nous venons d'en extraire, nous avons reproduit presque littéralement le texte.

(313) *Psalterium Romanum, sacrosancti concilii, Tridentini decreto restitutum ex Breviario nuper restituto a Clemente VIII et Urbano VIII, Pontificibus Maximis; in quo Hymni, Psalmi, Invitatoria, Antiphonæ, Officium defunctorum, et multa alia pro diebus festivis ac ferialibus necessaria disposita et notata inveniuntur quæ hactenus a multis desiderabantur. Accessit novissime accurata mendorum expurgatio quæ in præcedentibus editionibus irrepserant. Quæ omnia recens ordinata sunt jussu SS. N. P. Clementis X. Lugduni, sumptibus Societatis Bibliopolarum. MDCXCVII.*

(314) *Interea decretum ut libri qui sunt in quotidiano usu apud clericos et in Ecclesiis ex officio debito, recenseantur, emendentur, concinnentur, denique quam fieri maxime possit ad formam romani moris accedentes, præsertim vero libri chorales ad publicæ laudis symphoniam compositi juxta Tridentini synodi, recentisque revisionis regulam restituti, novo charactere, novis notarum signis recudantur denuo, quo iis mediis facilior proniorque sit Ecclesiarum transitus (quæ proprios usus suos retinent) ad easdem recitandi, legendi et cantandi divinum officium leges; unde tandem uniformis cum universo orbis catholico populo fiat Gallorum omnium consensus.*

obligatoire pour les clercs et dans les églises, seraient revus, corrigés, et disposés, autant que faire se pourrait, selon la forme de Rome, surtout en ce qui concerne les livres choraux destinés au chant des louanges divines, conformément au concile de Trente; en sorte que de nouveaux caractères et de nouveaux signes de notation soient fondus et fabriqués incessamment pour restituer lesdits livres de chants en conformité de la dernière règle de révision posée par l'Eglise romaine, afin de rendre plus facile et plus rapide la transition des églises qui conservent leurs propres usages, à cette règle qui dirigera désormais la récitation, la lecture et le chant de l'office divin, et qu'il y ait enfin, dans le royaume, un chant uniforme, et d'accord avec celui qui est pratiqué dans toute la catholicité.

Ce travail fut confié, par les prélats réunis en assemblée générale dans le palais du roi, à des syndics, qui, après s'être entourés des hommes les plus habiles en musique et en littérature, devaient, avec leur aide, rendre plus correcte, et enfin tout à fait complète, l'œuvre dont ils auraient été chargés (315). « Maintenant, continuent les éditeurs, il est facile de voir ce qui a été exécuté et ce qui reste encore à faire. Cette première partie est un spécimen non minime de ce qui viendra après. Le Psautier que nous publions actuellement, est le prélude du Graduel et de l'Antiphonaire, qui suivront bientôt, et vous y trouverez, non en petit nombre, des choses excellentes, s'il vous plaît de le lire et de le relire. » Viennent ensuite, sur l'emploi de divers temps, de diverses notes et syllabes, et sur certains airs des hymnes françaises conservées, des détails qui terminent cette remarquable préface, et dont l'énumération nous mènerait trop loin.

C'est ainsi qu'en 1696 comme en 1636, et pendant tout le XVIe siècle, l'épiscopat français se préoccupait de ces deux grandes questions : « de l'unité du chant liturgique » et « de sa conformité aussi étroite que possible avec le chant romain réformé par Grégoire XIII et Paul V. » Qui ne voit qu'aujourd'hui comme à cette époque, et même plus encore qu'à cette époque, ces deux grandes questions dominent la situation tout entière, en présence de ce mouvement admirable qui entraîne la France vers le rite de Rome, qui, pendant des siècles, avait été le sien ? Qu'il serait beau de les voir résolument abordées par l'épiscopat du XIXe siècle comme elles le furent par celui du XVIIe !

Si le XVIIe siècle nous offre dans son ensemble (316) un spectacle bien consolant quant à la question liturgique, c'est à cause de l'entente qui ne cessa d'exister pendant cette longue période entre les membres de l'épiscopat français, et en même temps, à cause du soin religieux qu'ils apportèrent à suivre dans leurs réformes les principes qui avaient présidé à celle qui venait de s'opérer dans le centre de la catholicité. Si, au contraire, le siècle qui est venu après nous présente, surtout pendant sa dernière moitié, un spectacle bien différent, c'est à cause de l'esprit individuel, appelé depuis *particularisme*, qui suggéra la composition de tant de bréviaires et de missels locaux jusqu'au moment de la révolution, et dont l'influence toujours croissante persévéra même après le concordat, à un tel point que, dans cette multitude de bréviaires diocésains qu'elle fit éclore durant le premier quart de ce siècle, on finit par voir disparaître presque entièrement l'élément romain.

C'est à la fin du XVIIe qu'il faut remonter pour trouver le premier indice d'une telle déviation liturgique, dont les excès devaient à la longue provoquer une réaction en sens contraire, et c'est un archevêque de Vienne, monseigneur Henri de Villars, que nous voyons en donner le signal. Ecoutons ici dom Guéranger :

« Le bréviaire de cette époque, qui ouvrit la voie la plus large aux novateurs, fut celui que publia en 1678 Henri de Villars, archevêque de Vienne, pour l'usage de cette illustre Eglise. On ne s'y borna plus à substituer des homélies plus authentiques aux anciennes, à épurer quelques légendes locales ou autres : on commença à donner de nouvelles antiennes et de nouveaux répons, que l'on substituait aux antiennes et aux répons de saint Grégoire, et l'on mit en avant, pour la rédaction de ces parties nouvelles, un principe emprunté de l'école janséniste, et dont l'application a produit presque à elle seule le bouleversement liturgique au milieu duquel nous vivons. Ce principe, dont nous avons préparé déjà l'histoire et dont nous discuterons ailleurs la valeur, est de n'employer que des passages de l'Ecriture sainte comme matériaux des pièces de la liturgie. Les corrections introduites dans le bréviaire de Vienne, au mépris des anciens livres grégoriens, furent faites en vertu de ce principe, et ce bréviaire eut du moins la gloire d'ouvrir une route qui fut grandement fréquentée depuis (317). »

Le bréviaire de Henri de Villars n'était en

(315) *Negotium generalibus rei ecclesiasticæ et clericalis apud christianissimum Regem in aulaque procurandæ syndicis demandatum, qui adhibitis ad id munus melius explendum viris in arte musica simul et politiore litteratura peritissimis opus, ipsorum industria, emendatius redderent, dein maturarent.*

Nunc jam quid præstitum, quidque præstandum restet, patet. Pars prima erit reliquorum specimen non tenue futuræ. Psalterium est libris Antiphonariis Gradualique mox consecuturis prævium, ubi eximia non pauca volve, si placet, et revolve, reperies.

(316) Je dis, *dans son ensemble*, car l'histoire ne permettrait pas de jeter un voile complaisant sur l'affaire du Pontifical, sur celle du Rituel d'Aleth et sur certaines autres particularités qui font ombre au tableau. (*Voir*, pour les détails historiques qui les concernent, le *Recueil des procès-verbaux des Assemblées générales du clergé de France*, et le chapitre 17, tome II, des *Institutions liturgiques*, de Dom Guéranger.)

(317) *Institutions liturgiques*. (Chap. 17, pag. 75,

effet qu'une timide ébauche auprès des licences de toute espèce que devaient prendre peu à peu les faiseurs de liturgies modernes. Il importe de ne point confondre ce premier essai de réforme tenté par de Villars avec celle beaucoup plus significative qui fut, cent ans plus tard, introduite par son dernier successeur, Jean Lefranc de Pompignan, dans la même province de Vienne (318). C'est cette dernière qui va nous occuper, au moins pour la question du chant (319).

Elle est exposée et exaltée en termes pompeux par le métropolitain lui-même, qui s'adresse à tout le clergé de la province, dans un préambule imprimé en tête du nouveau missel, et qui porte la date de 1782. On touchait à une révolution d'un autre genre, qui allait, en le dépopularisant, emporter le prélat et son siége, et fournir un nouveau sujet de triomphe à celui de Rome, dont le nom n'est pas une fois prononcé dans le préambule de monseigneur Lefranc de Pompignan. Mais par contre, on s'y applaudit, comme d'une espèce de miracle, d'avoir pu introduire dans une province ecclésiastique cette unité liturgique si désirable pour *l'univers catholique*, et *qu'on ose à peine espérer* (320). Nous nous dispensons de tout commentaire sur ces étranges assertions et sur tout l'ensemble de ce document, qui prête à de bien tristes réflexions! Puisque le chant seul doit nous occuper ici, je ferai remarquer d'abord que celui de Vienne diffère totalement de celui de Paris, bien qu'il y ait une parfaite similitude, quant au texte, entre les deux bréviaires, à part les additions qui furent faites après coup à celui de Paris, et dans le diocèse de Valence à celui de Vienne. La raison de cette différence, c'est que, au lieu d'adopter purement et simplement le chant parisien de Lebœuf, comme l'avaient déjà fait plusieurs métropoles, en se mettant, pour le texte, à l'unisson de Paris, la commission de Vienne (321) préféra donner du sien, ou pour mieux dire, composer un amalgame de plain-chant romain et d'autres mélodies puisées à diverses sources, d'où il résulta une sorte d'*imbroglio* qu'on ne saurait appeler un corps de chant proprement dit. Au moins le plain-chant de Paris, quelque défectueux qu'il soit, formant un tout homogène et ayant nom d'auteur, présente un incontestable caractère d'originalité. On ne peut pas même dire cela du plain-chant viennois, composé de pièces et de morceaux recueillis çà et là, et trop souvent empruntés à des sources étranges. Deux éléments principaux et singulièrement disparates y dominent : l'élément romain et l'élément privé, qui comporte plusieurs subdivisions. Nous allons voir dans quelle proportion ces deux éléments ont été employés dans le rite qui nous occupe.

C'est dans les messes *De tempore*, dans leurs *introïts*, *graduels*, *offertoires* et *communions*, qu'apparaît le plus souvent l'élément romain, note pour note, lorsque les deux rites offrent une identité de paroles dans ces diverses pièces. Mais il n'en est pas tout à fait de même dans les cas assez fréquents où le texte viennois est plus long que le texte romain, si même il n'en diffère entièrement (322). On comprend que l'éditeur a dû alors, selon l'occurrence, ou prolonger lui-même la mélodie, ou en trouver une nouvelle; et en observant de près la marche qu'il a suivie, on voit que pour ces espèces de soudures il a pris çà et là des lambeaux de mélodies romaines dans les anciens livres de chant qu'il avait sous les yeux, comme il leur a emprunté des cantilènes entières, pour les adapter, par exemple, à des offertoires dont le texte n'avait rien de commun avec leurs analogues dans le romain. C'est ce qui résulte à mes yeux de l'examen comparatif que j'ai fait minutieusement du graduel romain et du graduel viennois. On sait combien une telle opération est longue, aride et fatigante par sa monotonie. Elle est néanmoins indispensable pour quiconque veut se rendre et rendre

(318) Elle formait cinq diocèses, non compris celui de Vienne, savoir : Grenoble, Valence, Die, Viviers et Genève.

(319) Si nous donnons ici une dissertation sur le chant Viennois, c'est pour montrer par ce spécimen de ce qui eut lieu en d'autres provinces, à la même époque, l'impuissance et la stérilité de tout ce qui se fait à l'encontre de Rome, aussi bien dans la liturgie que dans la discipline et dans la foi. *Ab uno disce omnes.*

(320) *Quod optandum quidem, vix tamen sperandum, scilicet ut apud omnes Ecclesias quæ catholicæ unitatis vinculo copulantur, divina liturgia nullam, sicut in fide ac regulis morum, ita in rerum delectu ac serie, verborumque tenore, discrepantiam admittat, id vobis, dilectissimi fratres, intra provinciæ Viennensis fines, quousque eos Gallia complectitur annuntiamus, imo et exhibemus.*

Ne dirait-on pas, en entendant ces paroles, qu'il n'y avait dans l'Eglise universelle ni bréviaire, ni missel, ni rituel *communs*, lorsque par un *privilége inoui*, on a vu l'unité liturgique s'établir dans la province de Vienne? Et c'était au moment même où l'on désertait l'unité liturgique *universelle* de l'Eglise Romaine, qu'on tenait un tel langage

(321) On a découvert postérieurement que le corps de chant Viennois dont il s'agit dans cette dissertation avait été emprunté à Toulouse. Ceci ne fait absolument rien à l'affaire. Nous jugeons cette œuvre telle qu'elle existe. Peu importe qu'elle vienne de Toulouse ou de Narbonne; c'est toujours une de ces malheureuses tentatives de la fin du XVIII[e] siècle, qu'on peut juger à leurs fruits, n'importe leur provenance locale, qui ne saurait infirmer le jugement vrai ou faux qu'on porte sur elle.

(322) C'est une chose remarquable que cette longueur en plus du texte Viennois comparé au texte romain y correspondant, dans les principaux morceaux dont se composent les messes *De tempore*. Ce surplus de longueur provient, en grande partie, de la différence des versions qu'ont employées les deux rites, le *Romain* ayant suivi en beaucoup de cas l'*Italique*, et le *Viennois* la *Vulgate*. Ceci, du reste, n'est pas le seul côté par où le rite viennois est plus long que celui de Rome. Il en est plusieurs autres, et d'une majeure importance, par où l'on voit clairement que l'ensemble du rite romain est plus court que celui du rite Viennois.

compte aux autres de l'état de la question.

L'éditeur du chant Viennois a de plus, retenu du romain le fond de tout le chant des impropères du vendredi saint, qu'il a modidifié, ou par caprice, ou parce que l'excédant en longueur du texte l'y a obligé. Mais cette modification et plusieurs autres du même genre qu'on remarque dans son travail ont-elles toujours été heureuses? Il est permis d'en douter. On peut faire la même observation pour le chant de l'office des morts, tant de la messe que des vêpres, matines et laudes, dont le fond est tout romain (323). L'invitatoire des matines est le même. Le *Libera me Domine* est imité du répons du troisième nocturne romain qu'on a tronqué. Pourquoi avoir omis l'admirable *Subvenite, Sancti Dei, occurrite, angeli Domini*, aussi remarquable par le chant que par les paroles, de même que, pour les obsèques, l'antienne *In paradisum deducant te*, et plusieurs autres pièces qui certes valent bien celles qu'on leur a substituées on ne sait pour quel motif.

Telle est la part qui a été faite à l'élément romain dans le graduel viennois, et même cette part est-elle tronquée, défectueuse et incomplète. Elle l'est bien plus encore dans le vespéral, dont nous allons donner une rapide analyse. Ici l'élément privé a obtenu la part la plus large. On en jugera.

D'abord, en ce qui concerne les antiennes, excepté celles des vêpres du dimanche, il en est très-peu des vêpres de l'avent, du carême, des fêtes, ainsi que des *Magnificat*, des matines et des laudes, qui ressemblent à celles du vespéral romain. Il en est de même des répons des matines et de certains offices particuliers. Toutefois, il reste encore au Viennois un certain nombre d'hymnes, d'antiennes propres et d'autres pièces qu'il a conservées intactes du Romain. Mais il en est aussi, dans une égale proportion, qu'il a plus ou moins, en les conservant, gravement altérées. Nous allons donner des unes et des autres une nomenclature abrégée, qui suffira néanmoins pour faire ressortir leurs différences comme leurs rapports.

Commençons par l'avent, qui ouvre le cycle de l'année liturgique. Les belles antiennes *O*, de ce temps, reproduisent exactement le chant romain, sauf quelques modifications nécessitées par l'excédant en longueur du texte viennois, surtout à celle *O rex gentium*. Il y en a neuf dans le viennois, et sept seulement dans le romain. Même chant pour l'hymne *Statuta decreto Dei*, que pour celle *Conditor alme siderum*. Le chant de l'hymne des matines de Noël et de l'hymne qui vient après, est le même dans les deux rites. Celui des trois antiennes du deuxième nocturne n'est que la parodie du romain. Cette particularité revient dans plusieurs autres pièces du vespéral et du graduel Viennois. Aux secondes vêpres de la fête, le texte des antiennes est le même, et le chant tout différent. L'hymne *Jesu Redemptor omnium* offre une mélodie semblable à celle : *Christe Redemptor omnium*, de Rome. Même remarque pour le chant de l'hymne de la fête de Saint Etienne, *Miris probat sese modis*, pour celui de *Salvete flores martyrum*, des SS. Innocents, et du *Victis sibi cognomina*, de la Circoncision. Tous ces chants sont les mêmes que ceux des hymnes correspondantes de Rome, mais sur des paroles qui n'ont rien de commun avec celles du rite romain.

Aux premières vêpres de l'Epiphanie, l'hymne *Quæ stella sole pulchrior*, est la reproduction exacte de la mélodie romaine *Hostis Herodes impie*. Il en est de même pour l'hymne *Clamantis ecce vox sonans*, des premières vêpres du jour de l'octave de l'Epiphanie, et de celle *Emergit undis*, des secondes vêpres du jour.

Quant au temps du Carême, les mélodies *Audi benigne Conditor* et *Vexilla regis prodeunt* sont identiques. Il n'en est point ainsi pour l'office des ténèbres, où presque tout a été remanié, chant et paroles. Le magnifique invitatoire (5e mode) des matines de Pâques, est tiré de l'un des huit correspondant aux huit modes, du rite romain. Pour les dimanches après Pâques, tout a été également changé, on à peu près. Seulement nous demanderons si le chant romain de l'hymne *Ad cœnam Agni providi*, ou *Ad regias Agni dapes*, de ce temps, ne vaut pas un peu mieux, au simple point de vue des convenances liturgiques, que celui du *Forti tegente brachio*, emprunté, hélas! comme plusieurs autres du rite viennois, à la partition de quelque opéra comique du XVIIIe siècle. (324-25)

A la fête de l'Ascension, le chant de l'hymne *Opus peregisti tuum*, a été pris, note pour note, dans l'hymne romaine correspondante, *Jesu nostra redemptio*. A celle de la Pentecôte, le *Veni superne Spiritus* des premières vêpres, offre la même mélodie que celle, romaine, de l'Ascension; et l'hymne de laudes, *Audimur alme Spiritus*, offre également la même que sa correspondante romaine, *Beata nobis gaudia*. Dans le romain, les secondes vêpres de ce jour ont pour hymne le *Veni creator Spiritus*, un des chefs-d'œuvre du chant liturgique. Il a été retranché dans le Viennois, et remplacé par l'hymne ronflante, *Quo vos magistri*. Nous demanderons encore pourquoi ce retranchement, et si la mélodie aussi noble que pieuse du *Veni Creator* n'eût pas été ici mieux à sa place que celle, *tempo di marcia*, qu'on lui a substituée. La brusque apostrophe par laquelle débute ce *Quo*

(323) Le *Viennois* a encore retenu du *Romain* les quatre plus belles proses de l'année : celles de Pâques, de la Pentecôte, de la Fête-Dieu, et celle des Morts. Quant à ses *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei*, des divers temps de solennité de l'année liturgique, on les retrouve, note pour note dans les éditions usuelles du plain-chant romain avignonais.

(324-25) Cette particularité en ce qui concerne le *Forti tegente*, m'a été racontée par un ecclésiastique de Paris, qui m'assurait avoir vu lui-même sur une partition d'opéra comique, l'air dont il s'agit.

vos magistri, visant à l'effet, n'est pas la moindre singularité d'une hymne qui, pour le genre de la poésie et le mouvement rhythmique, ferait mieux comme marche, n'importe où, que dans le lieu saint, et à pareil jour.

Si nous passons à l'office de la Fête-Dieu, nous verrons que le *Pange lingua* romain, des premières vêpres, est sur un chant plus varié, plus original que celui assez commun, assez monotone, qui l'a remplacé dans le rite viennois. Ce dernier est sur le 5e mode en *C*, mode privilégié de nos modernes faiseurs de plein-chant, car ils y trouvent leur gamme favorite d'*ut*, qui, à leurs yeux est le *nec plus ultra* de l'art musical. Il est vrai que ce beau *Pange lingua* romain, ainsi rejeté par le viennois du corps de l'office liturgique du Saint-Sacrement, a été relégué dans le *Cantus diversi*, pour être chanté aux processions; mais ce n'a pas été sans subir une certaine transformation musicale, au moyen de petites notes descendantes qui appellent les *fa* et les *ut* dièzes du ton de *ré majeur*, et deviennent ainsi la torture de l'organiste inexpérimenté qui voudrait accompagner d'une manière passable cette mélodie ainsi défigurée. On a été moins exclusif à l'égard du beau *Verbum supernum prodiens*, qu'on a placé comme il l'est dans le Romain, à la fin des laudes de la fête, non sans l'altérer par un malencontreux *fa* dièze contre un *si* bémol. Quant au *Sacris solemniis*, dont la mélodie a été composée ainsi que tant d'autres, dans ces derniers temps, sur le sixième mode favori, avec bémol à la clef, il est pâle et vulgaire auprès de la mélodie romaine du même cantique en l'honneur de l'eucharistie. Que l'on compare attentivement ces deux pièces, et que l'on prononce.

Le chant et les paroles des vêpres de l'Assomption diffèrent complétement dans les deux rites. Mais nous ne saurions passer sous silence l'hymne délicieuse, *O vos ætherei*, du Viennois. C'est une douce, suave et mystique cantilène, telle que l'inspiration des liturgistes modernes en a trouvé peu de cette distinction (326). L'expression calme et solennelle de cette belle hymne, si bien en harmonie avec la poésie remarquable du texte, lui donne un charme tout particulier. Nous pouvons en dire autant, jusqu'à un certain point du chant de l'hymne, *Huc vos o miseri*, des secondes vêpres de l'Epiphanie, que nous avons omise en son endroit.

A l'office de la Toussaint, les premières et les secondes vêpres n'offrent rien de commun avec le Romain, si ce n'est le chant de l'hymne, *Cœlo quos eadem*; encore ce chant est-il altéré. Dans le romain on remarque l'hymne, *Christe redemptor omnium*, avec un chant propre du 8e mode.

L'office de la Dédicace est aussi tout différent. Néanmoins le Viennois s'est également approprié ici un beau chant romain dans l'hymne *Angularis fundamentum*, dont la mélodie est exactement celle de *l'Urbs Jerusalem beata*, qu'on chante aux premières et aux secondes vêpres ainsi qu'à laudes, dans le rite romain.

En ce qui concerne les quatre antiennes de la Vierge, inspirées par la piété la plus tendre, la plus naïve, en même temps que par le goût le plus pur, le plus délicat, trois ont été maintenues dans le chant de Vienne. Quant à la mélodie du *Salve Regina*, qui surpasse peut-être ses trois sœurs, on ne conçoit pas que l'arrangeur Viennois ait jugé à propos de l'exclure sans plus de façon du répertoire, et se soit imaginé qu'il faisait mieux en la remplaçant par celle à grandes prétentions que nous connaissons; mélodie étrange, d'une facture équivoque, tenant plus de la musique que du plain-chant, ne pouvant, par conséquent, être ramenée à aucun des modes autorisés dans l'Eglise, et dont l'accent singulièrement affecté, exagéré, jure d'un bout à l'autre avec le sens général des paroles, qui n'expriment que d'humbles prières et de tendres supplications. Tout cela est d'un mauvais goût qu'une longue habitude seule peut nous dissimuler. C'est par des pièces de cette façon, unanimement réprouvées de tous ceux qui se sont pénétrés de l'essence du chant liturgique, que des compositeurs ignorants, ou se croyant plus habiles qu'on ne l'avait jamais été avant eux, ont corrompu le goût du plain-chant, et en ont déplorablement altéré les notions fondamentales. Nous reviendrons bientôt sur ces tristes réflexions.

Que dirons-nous d'autres pièces exclusivement romaines, telles que le *Te Deum*, la naïve séquence *O Redemptor sume carnem*, qu'on chante le jeudi saint à la procession des saintes huiles; la préface des fonts baptismaux, du samedi saint; enfin, l'*Exsultet jam angelica turba cœlorum*, de la bénédiction du cierge pascal, mélodie céleste, sur des paroles dignes des anges, qu'on peut bien appeler le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre du chant liturgique? On sait que ces chants, exclusivement romains, les metteurs en œuvre Viennois les ont conservés dans leur nouvelle liturgie (327), et certes, ce ne sera pas nous qui leur en ferons un reproche. Malheureusement, à côté de ces sublimes mélodies de l'antique liturgie romaine, nous voyons figurer, par un étrange contraste, nombre de pièces nouvelles, et d'hymnes en particulier, d'un goût plus qu'équivoque, ou bien qui n'ont de plain-chant que le nom. A part quelques proses (328), telles que le *Votis Pater annuit*, de Noël, et quelques hymnes comme le *Huc vos o miseri*, déjà cité, dont l'expression est

(326) Ceci était écrit, lorsque nous avons reconnu que ce chant est bien romain, puisqu'il fut primitivement celui de l'hymne bénédictine de la Vierge : *O quam glorifica luce coruscas!*

(327) Non, toutefois, sans les avoir gravement altérés en plusieurs endroits, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque.

(328) Il est à observer que le chant des proses

vraiment pieuse et dont la mélodie est pure, touchante, et bien en rapport avec le sens du texte et l'esprit de la fête, que remarquerons-nous dans les hymnes, de création moderne, du répertoire Viennois, si ne n'est des airs sautillants, presque toujours à trois temps, et cadencés de manière à devenir parfaitement ballatoires? M. Danjou a écrit quelque part, et m'a répété depuis, que la plupart de ces airs n'étaient autre chose que des airs de vaudeville on de chansons de la Régence, très en vogue à cette époque de fort peu dévote mémoire. Il faut convenir que tout, dans leur facture, en porte le cachet. Que l'on fasse, par exemple, abstraction pour un moment des paroles de l'hymne des complies, *Grates peracto jam die*, pour ne considérer que le caractère de la mélodie à trois temps qu'on leur a appliquée, et l'on verra combien une mélodie si légère, si pimpante et si gaie, se trouve dépaysée dans une église, et sur un texte qui n'exprime que des idées graves et mélancoliques. Nous pourrions citer bien d'autres exemples d'un tel contresens liturgique. Ajoutons que la plupart de ces chants nouveaux ont été fabriqués complétement en dehors des modes ecclésiastiques, si riches, si nobles, si variés, ce qui est déjà une énorme licence inconnue jusque là, quand même ce ne serait pas une absence notable de science et de goût. Seulement, comme il fallait, ne fût-ce que pour la forme, mettre au commencement de chacune de ces hymnes nouvelles, l'indication d'un mode quelconque, c'est le 5e, avec bémol à la clef, qu'on a préféré, à l'exclusion des autres, tout en se réservant de le traiter comme on l'entendrait, et cela, toujours pour avoir un prétexte honnête de composer autant de mélodies qu'on voudrait sur la gamme musicale moderne d'*ut* majeur. De là la fastidieuse uniformité qui règne dans ces sortes de mélodies, sans parler de leur caractère vulgaire et trivial. Telle a été la fâcheuse influence de l'élément privé, individuel, dans l'ordonnance mélodique du rite viennois. Ce n'est point là, d'ailleurs, le premier exemple de cette impuissance radicale qui s'attache à toute œuvre liturgique qui a la prétention de faire autrement et mieux que l'Eglise, en ne tenant nul compte de ses antiques traditions. L'histoire nous atteste cette impuissance, à toutes les époques, et même à celles qui paraissaient devoir être le plus favorables aux novateurs. En ce qui concerne celle qui nous occupe, c'est-à-dire le XVIIIe siècle, écoutons un témoin fidèle, et aussi, un des juges les plus compétents, je veux dire L. Poisson, dans la préface de son traité du plain-chant.

Après avoir fait remarquer l'excellent accueil fait aux anciens livres de chant composés dans les bonnes conditions liturgiques, Poisson (329) ajoute : « Comment est-il arrivé que les chants nouveaux aient éprouvé, sinon tous, du moins pour la plupart, un sort tout différent? C'est que les compositeurs de ces chants ont pris pour la plupart une route tout opposée : les uns, sans aucun égard aux anciens maîtres, peut-être même sans les avoir jamais connus, n'ont travaillé que d'après les nouveaux. Les autres, plus hardis encore et plus indépendants, n'ont cherché ni modèles ni guides : ils se sont persuadé que leur génie seul leur suffirait. » Et plus loin : « Il en est du chant, proportion gardée, comme des ouvrages d'esprit, dont les vraies règles et le bon goût ne se produisent, chacun dans leurs espèces, que chez les auteurs qui en sont regardés comme les grands maîtres, et ces auteurs ne se trouvent pas tous, à beaucoup près, parmi les modernes, il faut remonter plus haut. Les derniers compositeurs de chant s'y sont trompés : ils ont négligé les anciens, et il est arrivé de leur méprise, qu'en péchant par le principe, ils n'ont donné, pour la plupart, que des ouvrages informes.

« Mais ce premier défaut, quoique déjà considérable, n'est pas le seul. L'ignorance du texte, celle des règles de la composition, l'amour de la nouveauté, l'attachement à son goût personnel et à ses usages particuliers, la précipitation, l'intérêt peut-être et la vanité, sont encore des inconvénients qui ont achevé de défigurer le chant et de le corrompre presque entièrement (330). »

Ces considérations, que L. Poisson faisait vers 1750, sur les compositions et les compositeurs de cette époque, ne sont-elles point également et même plus applicables à celle encore plus dégénérée de la fin du XVIIIe siècle? Nous venons de voir, en ce qui concerne le chant viennois, qui est de ce temps, qu'il n'a quelque valeur qu'autant qu'il suit pas à pas le Romain traditionnel; mais que toutes les fois qu'il s'en écarte (ce qui revient beaucoup trop souvent), il devient ou monotone, ou trivial, ou mondain, et quelquefois même excentrique dé-

est, dans le Viennois, le même que dans le parisien. C'est le seul emprunt, en fait de chant, que le premier de ces rites modernes ait fait au second.

(329) « Léonard Poisson, né en 1695, fut curé à Marchangis, au diocèse de Sens, et mourut le 10 mars 1753. Son *Traité théorique et pratique du plain chant*, celui du P. Jumilhac, Bénédictin, et le *Traité historique* de l'abbé Lebœuf, sont ce qu'on a publié en France de meilleur sur le plain-chant. » (Fétis, *Biographie universelle des musiciens*.)

Il ne faut pas confondre Léonard Poisson avec un autre prêtre du même nom, du diocèse de Rouen, qui vécut dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, et qui est l'auteur d'un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*. (Rouen; 1789.) Le *Traité théorique et pratique* de Léonard Poisson n'a pas été réimprimé depuis longtemps, et il est devenu très-difficile de se le procurer. Cette considération ajoute un nouveau degré d'intérêt aux curieux détails que nous allons en extraire.

(330) *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé Grégorien*. (Chapitre préliminaire, pag. 2 et 3.)

Le *Traité* a été imprimé sans nom d'auteur, à Paris, chez Lottin, en 1750.

mesurément. Et puis, des lambeaux épars de plain-chant, qui se résument en quelques proses, en quelques répons, pris de droite et de gauche, en des hymnes musicalisées, en des antiennes substituées on ne sait pourquoi aux antiennes grégoriennes qui les valent bien, le tout, confondu avec des introïts, des graduels, des offertoires romains plus ou moins tronqués ; un tel assemblage formé de tant de pièces disparates réunies sans harmonie, sans liaison naturelle, peut-il être, sinon par un abus de mots, appelé un corps de chant? Evidemment non. Quiconque aura fait sur les graduel et vespéral viennois un travail sérieux de dissection et d'analyse comparée, tel que nous n'avons pu en donner ici, faute d'espace suffisant, qu'une analyse sommaire, aboutira forcément à cette conclusion, qu'il n'existe pas de chant Viennois proprement dit.

Je ne saurais résister au désir que j'éprouve de terminer ce deuxième article sur le chant liturqique par quelques nouvelles citations tirées de la savante et judicieuse introduction au *Traité théorique et pratique du plain-chant*. Nos lecteurs y apprendront des détails fort intéressants et très-peu connus sur le chant des liturgies modernes, et ils y trouveront la confirmation de la plupart de mes idées, touchant les défauts qui le déparent, ainsi que sur les causes qui les ont produits, et sur les moyens qu'il faudrait prendre pour les éviter désormais, en suivant la même marche qu'adoptèrent les véritables réformateurs du XVII[e] siècle, comme le reconnaît formellement l'auteur de l'introduction et du traité qui vient après.

« De toutes les Eglises qui ont donné des bréviaires nouveaux, les unes, à la vérité, se sont pressées davantage d'en faire composer les chants, et les autres moins ; mais chacune d'elles aspirait à voir finir cet ouvrage, à quelque prix que ce fût, et cherchait de toutes parts les moyens de satisfaire l'empressement qu'elle avait de faire usage des nouveaux bréviaires. De là cette foule de gens qui se sont offerts pour la composition du chant. Tout le monde a entrepris d'en composer et s'en est cru capable. On a vu jusqu'à des maîtres d'école qui n'ont pas craint d'entrer en lice. Parce que leur profession les entretient dans les exercices du chant, et qu'en effet ils savent ordinairement mieux chanter que les autres, ils se sont mêlés aussi de composer.

« On a donc choisi, pour composer les chants nouveaux, ceux que l'on a crus les plus habiles, et l'on s'est reposé entièrement sur eux de l'exécution de ce grand ouvrage. Une entreprise de si longue haleine demandait un temps qui lui fût proportioné, et on les pressait. Pour répondre à l'empressement de ceux qui les avaient choisis, ils ont hâté leurs travaux. Leur pièces, à peine sorties de leurs mains, ont été presque aussitôt chantées que composées. Tout a été reçu sans examen, ou après un examen très-superficiel, et ce n'a été qu'après l'impression, sans en avoir fait l'essai, et qu'après les avoir autorisées par un usage public, qu'on s'est aperçu de leurs défauts, mais trop tard, et lorsqu'il n'était plus temps d'y remédier.

« On vit alors avec regret, ou qu'on s'était trompé dans le choix des compositeurs de chant, ou qu'on les avait trop pressés. On ne put se dissimuler les défauts sans nombre, et souvent grossiers, d'ouvrages qui naturellement devaient plaire par l'agrément de leur nouveauté, et qui n'avaient pas même ce médiocre avantage.

« Qui pourrait tenir en effet contre des fautes aussi lourdes et aussi révoltantes que celles dont ils sont remplis pour la plupart? Je veux dire des fautes de quantité surtout dans le chant des hymnes ; des phrases confondues par la teneur et la liaison du chant, qui auraient dû être distinguées, et qui le sont par le chant naturel du texte ; d'autres mal à propos coupées ; d'autres aussi mal à propos suspendues ; des chants absolument contraires à l'esprit des paroles : graves où les paroles demandaient une mélodie légère ; élevés où il aurait fallu descendre ; et tant d'autres irrégulrrités presque toutes causées par le défaut d'attention au texte.

« Que dire encore des expressions outrées ou négligées, des tons forcés, du peu de discernement dans le choix des modes, sans égard à la lettre ; de l'affectation puérile de les arranger par nombres suivis, en mettant du premier mode la première antienne et le premier répons d'un office, la seconde antienne et le second répons du second mode, comme si tout mode était propre à toutes paroles et à tout sentiment? Quand cela se trouve sans nuire à l'exigence du texte, à la bonne heure ! Affectation encore aussi déplacée dans ceux qui se sont aheurtés à conserver les mêmes chants dans les mêmes places sans avoir pris garde si les anciens convenaient aux nouveaux textes, si les mêmes liaisons, la même ponctuation, les mêmes repos, la même énergie et la même tournure de l'ancienne pièce pouvaient s'ajuster sur la nouvelle.

« Tout cela nous fait voir que de tant de compositeurs de chant qui y ont travaillé, les uns n'en savaient pas même les premières règles, et que les autres ne les possédaient pas encore assez, bien loin d'en connaître la perfection. Je ne parle pas de ceux que leur ignorance de la langue latine rendait absolument incapables de composer : ils auraient dû ne jamais y penser ; ni de ces misérables plagiaires qui n'ont eu d'autre talent que de piller indifféremment de toutes parts pour agencer à leurs pièces et pour y coudre à tort et à travers tout ce qui leur est tombé sous la main : de tels auteurs n'en méritent pas le nom. »

Plus loin, après avoir rappelé la pensée de saint Augustin, que le chant doit être comme l'âme du texte sacré, et que ce n'est qu'à cette condition qu'il en approuve l'usage, « afin, dit-il, d'inspirer par les oreilles des mouvements de piété aux âmes plus

faibles, en les y élevant par les doux accents d'un chant agréable : *Ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat* (*Confess.*, lib. x, c. 33); » l'abbé Poisson continue en ces termes :

« Pour procurer un tel bien et éviter les défauts dont nous venons de parler, il faut consulter partout ce qu'il y a de meilleurs chants, surtout les anciens. Mais quels anciens et où les trouver? car des anciens les plus connus, il n'y a plus guère parmi nous que le Romain, avant sa réforme, et le Gallican. Il serait avantageux sans doute d'avoir dans leur pureté les chants anciens jusqu'au delà du temps de saint Grégoire-le-Grand; mais où trouver le chant de ces siècles reculés dans sa pureté, depuis le mélange qu'y ont introduit les Italiens et les Gaulois, les uns et les autres ayant confondu l'Italien et le Gaulois dès les IXe, Xe et XIe siècles, comme l'a si judicieusement remarqué M. Lebeuf dans son *Traité historique du chant de l'Eglise?*

« On ne peut donc mieux se fixer pour les anciens qu'à ceux du siècle de Charlemagne et des deux siècles suivants. C'est dans ce qui nous reste des ouvrages de ce temps qu'on trouve les vrais principes du chant grégorien. Il faut les étudier et se remplir de leurs mélodies.

« Plus les compositions de chant approchent de leur première origine, plus elles sont simples et presque syllabiques, surtout celles des antiennes, et plus leurs progrès sont doux, mélodieux, naturels, au lieu que les compositions postérieures sont surchargées de notes, et que leurs progrès sont durs, guindés, et, pour me servir de l'expression de M. Lebeuf, cahoteux, et par là toujours difficiles et désagréables. Prenez en effet dans l'antiphonier romain, ou dans un autre antiphonier antérieur au Xe siècle les antiennes de Noël, de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte, et des autres anciens offices de l'année : comparez-les avec les antiennes des offices postérieurs, et vous serez frappés des différences de composition, les premières étant fort simples, et les autres trop chargées et trop modulées.

« Quand donc on trouve des pièces de chant qui se ressemblent, en les examinant de près on discernera facilement les originales de celles qui ne sont qu'imitées, à ces marques non équivoques. Les plus anciennes sont ordinairement simples, mélodieuses, coulantes; elles sont aussi, comme on l'a déjà dit, plus correctes pour l'expression et la liaison des paroles; elles sont encore plus variées et plus diversifiées, ce qui est une perfection qu'on ne doit pas négliger. Tel est l'esprit du véritable chant grégorien.

« Aussi a-t-il fallu enfin y revenir, et c'est ce qu'on a tenté depuis deux siècles. On a commencé par corriger le chant romain, que nous appelons le Romain moderne, et quelques églises ont suivi cet exemple, comme celle de Paris. Car il est aisé de reconnaître que tous les chants des différentes Eglises viennent du Romain; qu'à peu de chose près, c'était partout le même chant avant les nouveaux bréviaires, et que les changements qui s'y trouvaient et qui venaient des différentes mains par lesquelles ils avaient passé, n'ont jamais altéré le fond jusqu'à le rendre méconnaissable.

« Plusieurs Eglises donc, après la correction du Romain moderne, corrigèrent aussi le leur. On le déchargea alors, dans la plupart, de cette multitude de notes sous lesquelles il était comme accablé, surtout dans les livres graduels; il devint par là plus coulant, et le texte plus intelligible.

« C'est donc pour procurer de meilleures compositions qu'on a entrepris ce traité, et qu'on se propose d'y instruire à fond des règles du plain-chant et de sa composition. »

L'auteur termine son préambule en déclarant que le but de son ouvrage n'est pas de donner une nouvelle forme de chant ni un plan nouveau de sa composition, mais seulement de le ramener à celui des anciens, de le remettre sous les yeux dans sa première simplicité, de rappeler les principes sur lesquels ces anciens se sont fondés et les règles qu'ils se sont prescrites ou qu'ils ont dû se prescrire en conséquence, c'est-à-dire de joindre les règles du bon sens à celles de l'art, et faire en sorte que le naturel qui en fait la beauté soit observé partout.

Tels furent toujours et tels sont encore aujourd'hui les vrais principes du chant grégorien; éminemment traditionnel, il est gouverné par des règles fixes, invariables, constamment maintenues par l'Eglise, à l'autorité immédiate de laquelle il est soumis, comme tout ce qui tient à la liturgie. Mais l'invariabilité de ces principes ne s'oppose nullement à la liberté de l'inspiration, témoins ces milliers de morceaux de chant dont les siècles l'ont enrichie, et dont pas un ne se ressemble parfaitement. C'est ainsi que dans le vrai plain-chant, aussi bien que dans l'architecture catholique, on voit l'admirable réalisation de ce grand et fécond principe de toute beauté : « La variété dans l'unité. »

(*Voy. les articles* Chant liturgique; Déchant; Expression; Harmonie; Manuscrits; Orgue; Modes ecclésiastiques; Tonalité.)

GRENAT. Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

GUGUILLELMO, de Forli, de l'école bolonaise. *Voy.* Musique.

GUIDO, de Sienne. Peintre, né en 1221. *Voy.* Peinture.

H

HANDEL, né à Halle en Saxe en 1684. Célèbre compositeur. *Voy.* Musique.

HARMONIE (dans la musique chrétienne). Une des plus merveilleuses créations du génie chrétien dans les arts, c'est l'harmonie des voix et des instruments. L'harmonie de l'orgue et des voix, dans nos églises, a je ne sais quelle expression mystérieusement sublime qui lui est propre. Aussi, à cause même de ce caractère noble et mystérieux qui la distingue, elle ne pouvait naître et retentir que dans les temples d'une religion toute de mystère et de grandeur. Le culte, éminemment positif et sensuel du paganisme, était antipathique par sa nature à l'harmonie, telle que nous l'entendons aujourd'hui (331). Cette harmonie, qui se déroule avec tant d'ampleur et de majesté dans nos basiliques, se fût trouvée à l'étroit sous les plafonds écrasés et dans l'enceinte ordinairement fort circonscrite des temples des faux dieux.

Indépendamment de ce cachet de mystère et de grandeur qui lui est propre, l'harmonie possède, en vertu de sa constitution même, un autre avantage : c'est de faire chanter les fidèles dans les limites naturelles de leurs voix, tandis que, dans les chants exécutés à l'unisson par des voix d'hommes, de femmes et d'enfants, l'oreille est désagréablement affectée par ces successions continuelles d'octaves, à cause de la monotonie et de la pauvreté d'effet qui en résulte (332).

Supposons, en effet, un faux-bourdon à trois parties (soprani, ténors et basses); chacune d'elles correspondra à quelqu'une des trois grandes divisions du registre de la voix humaine, qui consistent dans les voix d'enfants, de femmes et d'hommes. C'est ainsi qu'au moyen de l'harmonie sacrée, image ou plutôt reflet de l'harmonie trinitaire, céleste et universelle, chacune de ces trois grandes divisions des voix humaines se meut naturellement dans sa sphère; en sorte que, du concours de ces diverses parties organisées entre elles, naît un accord unique, de même que du concours de toutes les parties de ce vaste univers, si admirablement assorties et liées les unes aux autres pour ne former qu'un seul tout, résulte un accord parfait, qui chante sans fin la gloire de Dieu et les œuvres merveilleuses de ses mains (333). C'est ainsi que dans l'harmonie des chants de l'Eglise, comme dans la structure de ses temples, comme dans tous les ouvrages de la création, nous voyons toujours se réaliser cette condition souveraine du beau : *l'unité dans la variété.*

Que l'harmonie, telle que nous l'entendons aujourd'hui, en la définissant : *la science et la pratique des combinaisons simultanées des sons*, soit d'une origine toute chrétienne; que cette harmonie, de rude et de grossière qu'elle était dans le principe, soit devenue peu à peu consonnante et ait obtenu, dès le XIIIe siècle, mais avec un succès plus décidé encore dans le XIVe, un perfectionnement remarquable, une constitution régulière et parfaitement en rapport avec les convenances du service divin : ce sont deux points, selon nous, incontestables, et que nous allons traiter successivement avec toute la clarté et brièveté qu'il nous sera possible d'y apporter.

A partir du XVe siècle, les critiques, les savants, les antiquaires musiciens, furent très-partagés sur la question de savoir si les Grecs avaient connu notre harmonie. Gafforio (Franchini), Zarlin, Doni, Meibomius, Isaac Vossius, William Temple, etc., ont été pour l'affirmative; Glaréan, Keppler, Mersenne, Kircher, Malcolm, Charles et Claude Perrault, Burette, Martini, Marpurg, Forkel et plusieurs autres, ont été pour la négative. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'aucun des auteurs grecs qui nous sont parvenus ne parle de l'harmonie dans le sens que nous lui donnons : ce mot désigne, dans leurs écrits, comme il désignait en général chez les Grecs, le parfait accord de diverses parties formant un tout, et spécialement la succession mélodieuse des sons, ou la mélodie. C'est dans ce sens qu'il faut entendre le titre même des traités grecs, tels que celui d'Aristoxène, qui a pour titre : *Principes d'harmonie;* le traité de Nicomaque, intitulé : *Manuel de l'harmonie*; ainsi des autres. Rien n'indique, dans ces auteurs, que l'harmonie telle qu'ils l'entendaient ne fût autre chose que la science et la pratique de la succession des sons, que nous appe-

(331) Je dis avec intention : « telle que nous l'entendons aujourd'hui », à l'état de développement et de perfectionnement où l'a portée le génie chrétien, puisque les chants à deux parties ne furent pas inconnus des Grecs, ainsi que le prouve la première Pythique de Pindare, découverte par le P. Hoscher, dans un couvent de la Sicile, et traduite dernièrement par M. Vincent, de l'Institut, dans laquelle on remarque un chœur à deux voix réelles, entremêlé de quelques consonnances d'octaves. *Voy. Etudes sur la restauration du chant grégorien*, par M. Théodore Nisard. Toutefois, les Grecs pratiquèrent peu l'harmonie, même bornée à ces simples éléments.

(332) Cet inconvénient cesse d'exister, ou du moins, il est bien diminué, lorsque la puissante harmonie de l'orgue vient accompagner ces chants à l'unisson, comme cela se pratique en Allemagne, et principalement dans les cathédrales de Mayence et de Francfort-sur-le-Mein, où j'ai pu apprécier le bel effet de ces chants exécutés par tous les fidèles et constamment accompagnés de l'orgue.

(333) *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiant firmamentum.* (*Psal.* XVIII.) L'harmonie universelle de Pythagore n'était donc pas une utopie ; les anciens, suivis en cela par les auteurs des premiers siècles du moyen âge, avaient raison de faire le mot *musique* synonyme de beauté, d'ordre, d'harmonie, dans le sens absolu.

lons *mélodie*, avec les notions diverses de mode, d'octave, d'intervalle, qui s'y rattachent. Tout prouve, au contraire, qu'ils ne chantaient et ne jouaient qu'à l'unisson et à l'octave. Aristote le dit positivement dans ses Problèmes, sec. 19, n° 18. Aristide Quintilien, qui vivait sous le siècle d'Auguste, est auteur d'un traité complet de musique, divisé en sept livres, dans lequel il n'est nullement fait mention de notre harmonie. Il est vrai que certains auteurs, tels que Platon (dans son *Banquet*), Cicéron, Sénèque et plusieurs autres, parlent de la division des voix en graves, moyennes et aiguës; mais nulle part on ne voit dans leurs ouvrages l'indice de ces combinaisons simultanées des voix ou des sons, qui constituent l'harmonie proprement dite des nations modernes. Sans doute, ils ont pratiqué des accords de tierces et de sixtes, ainsi que l'ont prouvé de graves auteurs; mais il faut convenir que cette harmonie est fort pauvre, comparativement à la perfection que devait atteindre la nôtre. D'autres auteurs assurent, d'après un passage de Plutarque, cité par Burette (334), qu'à la fin du 1er siècle de notre ère, les Grecs commençaient à pratiquer une sorte d'harmonie grossière, appelée plus tard diaphonie, et qui consiste dans l'emploi simultané de l'octave, de la quarte et de la quinte. Quoiqu'il en soit, le premier auteur connu qui ait parlé d'une manière précise et explicite de l'harmonie, c'est le célèbre Isidore de Séville, qui vivait aux VIe et VIIe siècles, et qui fut, par conséquent, contemporain de saint Grégoire le Grand. Que cet illustre évêque ait puisé les notions qu'il nous donne de l'harmonie dans les traditions des Visigoths d'Espagne ou ailleurs, c'est une question que nous n'entreprendrons pas de débattre; ce qu'il nous importe de constater, c'est que le premier auteur qui nous ait révélé les rudiments de l'harmonie est un prélat des plus distingués dans l'Eglise, et contemporain du pape qui donna son nom au chant liturgique (335). Voici quelques-uns des principaux passages que nous trouvons dans les œuvres de saint Isidore, si érudit et si universel pour le temps où il écrivait (336).

Dans son ouvrage des *Etymologies* (livre III, chap. 20), il définit l'harmonie : « La concordance ou cohésion de plusieurs sons différents entendus à la fois (337). » Après cette définition générale, il passe aux deux importantes distinctions admises, encore de nos jours, entre l'harmonie consonnante, qu'il appelle *symphonie*, et l'harmonie dissonante, à laquelle il donne le nom qu'elle a conservé longtemps après lui, de *diaphonie*. Voici ses propres expressions : « La symphonie est une certaine combinaison de sons concordants du grave à l'aigu, soit dans les voix, soit dans les instruments (338) » « En effet, c'est par elle que les sons les plus aigus et les plus graves s'accordent entre eux, de telle sorte que tout son qui fera dissonnance avec eux offensera le sens de l'ouïe (339). » Voilà pour l'harmonie consonnante; voyons ce qu'il dit de l'harmonie dissonnante : « A l'opposé de cette symphonie (dont nous venons de parler) est la diaphonie, qui se compose de voix discordantes ou qui dissonnent (340). » Quels genres d'accords entraient-ils dans cette harmonie dissonnante? ce ne pouvaient être que des secondes alternant avec des quartes, ou des quartes avec des quintes.

L'harmonie, ainsi définie par Isidore de Séville, resta stationnaire jusqu'à Hucbald, moine de Saint-Amand (ancien diocèse de Tournay, département du Nord), qui écrivait au commencement du Xe siècle. C'est dans son important traité, intitulé *Musica Enchiriadis* et divisé en dix-neuf chapitres, que nous trouvons, avec des exemples à l'appui, une exposition didactique de l'harmonie. L'harmonie est désignée, de son temps, par le nom général d'*organum*, à cause de sa ressemblance avec celle de l'orgue, dont les notes étaient déjà disposées de manière que chaque touche faisait résonner à la fois deux tuyaux, dont l'un sonnait la quinte et l'autre l'octave, avec une égale force. C'est à cette disposition des orgues anciennes, dont il subsiste encore de curieux vestiges dans les *jeux de mutation* (341) de nos orgues modernes, que fait sans doute

(334) Dans sa dissertation sur la symphonie des anciens, insérée dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome IV, pag. 116-131.

(335) Cette coïncidence est remarquable. Dans son ouvrage déjà cité (pag. 33-34), M. T. Nisard établit, d'après un passage de Gui d'Arezzo, que la diaphonie était déjà connue du temps de saint Grégoire, et que ce Pape remplit les mélodies du plain-chant de certaines notes qu'il affectionnait, parce qu'elles étaient plus favorables que les autres à l'emploi du contre-point.

(336) Le huitième concile de Tolède, tenu en 653, quatorze ans après sa mort, l'appelle « le docteur excellent, la gloire de l'Eglise catholique, le plus savant homme qui eût paru pour éclairer les derniers siècles, et dont on ne doit prononcer le nom qu'avec respect. »

(337) *Concordantia plurimorum sonorum vel coaptatio.*

(338) *Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu.* On pense que dans cette définition de la symphonie, qui semble avoir été copiée, mot pour mot, de celle qu'en avait donnée Cassiodore, il s'agit d'une succession d'unissons ou d'octaves.

(339) *Per hanc quippe, voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat.*

(340) *Cujus contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissones.* Dans ses *Epoques caractéristiques de la musique d'Eglise* (art. 1er), M. Fétis estime, d'après des considérations qui nous paraissent fondées en raison, que l'expression *discrepantes* doit s'entendre ici, comme chez les autres auteurs du moyen âge, dans le sens de voix *différentes*, *séparées*, et non *discordantes*.

(341) On entend par *jeux de mutation* les registres de l'orgue, tels que le *cornet*, le *nazard*, la *cymbale*, la *fourniture*, dont les tuyaux ne sont point accordées au diapason des jeux de fonds, et

allusion Jean Cotton, écrivain de la fin du XII° siècle, dans le passage suivant, où il explique, dans le sens que nous venons de dire, le mot *organum* appliqué à l'harmonie des voix. « Ce mode de chant, dit-il, est appelé vulgairement *organum*, parce que le chant, lorsqu'il dissonne selon les règles, imite l'effet de l'instrument que nous appelons orgue. » *Qui canendi modus vulgariter organum dicitur, eo quod vox humana dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod organum vocatur* (c. 22). Dès le chapitre 2 de son ouvrage, Hucbald donne une définition de l'harmonie, exactement semblable à celle d'Isidore de Séville.

« Mais, » ajoute-t-il au chapitre 10, « ces voix, de la réunion desquelles résulte l'harmonie, ne se marient pas toutes les unes aux autres avec une égale douceur et elles ne deviennent point concordantes par quelque espèce de mélange que ce soit. Car, si l'on mêle confusément des lettres entre elles, il n'en résultera pas toujours des mots et des syllabes; de même, dans la musique, il existe de certains intervalles qui seuls peuvent produire une véritable symphonie. Or, la symphonie est le doux accord de plusieurs voix différentes qui s'unissent ensemble. » *Est autem symphonia vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus* (c. 10). Suivent divers exemples de la symphonie, qui n'est plus, comme au temps de saint Isidore, une succession d'unissons ou d'octaves, mais une série non interrompue de quintes. A cette série se mêlait quelquefois le chant redoublé à l'octave supérieure, faisant ainsi quarte avec la quinte inférieure, ce qui donnait une harmonie à trois voix formant une marche ascendante et descendante de quinte, de quarte et d'octave. Au chapitre 2 et suivant, intitulé : *Quomodo et simplicibus symphoniis aliæ componuntur*, il donne sur la diaphonie à trois voix, la quarte, la quinte et l'octave, des règles et des exemples qu'il poursuit dans les chapitres qui suivent et d'où il résulte que, conformément à la constitution des modes du plain-chant que nous exposons en son lieu, l'emploi de la symphonie ou harmonie de la quinte était réservé aux tons authentiques, et celui de la quarte ou diaphonie aux tons plagaux. Sans doute, ces accords de quintes de quartes et d'octaves, envisagés chacun à part et isolément de ceux qui précèdent ou qui viennent après, offrent une harmonie pleine, quoique rude; mais c'est la succession de ces accords qui nous paraîtrait aujourd'hui intolérable à cause de leur marche dure et saccadée, à cause des fausses relations dont elle est semée (342). Néanmoins, il ne faudrait pas pour cela qualifier de barbare le goût de nos ancêtres, dont les oreilles inexercées trouvaient *suaves* et *harmonieux* ces accords de leur symphonie et de leur diaphonie, quand on songe que, de nos jours, il n'est pas rare d'entendre dans nos églises des voix isolées accompagner naturellement le plain-chant par des intervalles successifs de quintes ou de quartes, et que même, dans la musique très-compliquée, d'ailleurs, de certains peuples fort civilisés, comme les Orientaux, par exemple, on pratique fréquemment des intervalles encore plus durs et plus insupportables à nos oreilles européennes. Bien plus, nos célèbres compositeurs dramatiques, poussés par la manie de se distinguer comme savants harmonistes, ont tellement, dans ces derniers temps, exagéré l'emploi des accords dissonnants et altérés, des modulations étranges et heurtées, des cadences rompues, etc., que leur musique nous rappelle dans plus d'un endroit la rudesse, la dureté, la marche brisée de l'ancienne diaphonie dont nous nous occupons actuellement; tant il est vrai que les extrêmes se touchent, et que, dans la pratique des beaux-arts comme en fait de mœurs, il n'y a souvent qu'un point entre la barbarie et l'excessive civilisation. Mais revenons à Hucbald. Dans la série de ses exemples, on voit déjà apparaître le germe des améliorations qui devaient adoucir et varier en même temps, en la rendant plus régulière, la marche de la symphonie et de la diaphonie, telles que nous venons de les étudier : nous voulons parler de l'*unisson*, par où devait commencer et finir tout *organum;* du mouvement oblique et contraire des parties; de l'emploi de la dissonnanee de seconde, comme note de passage, et de la consonnance de tierce, sur laquelle la seconde fait un repos (343). Ces améliorations

qui sonnent ou la tierce, ou la quarte ou la quinte de ceux-ci. Lorsque ces jeux de mutation sont mêlés à tous les jeux (qui sont les plus graves et les plus doux de l'instrument et tous au même diapason), il en résulte ce que l'on appelle le *plein jeu*; mais alors le son des jeux de mutation se confond tellement avec celui des jeux de fonds, qu'ils paraissent être accordés au même diapason, et qu'il ne reste plus de la dissonnance réelle des premiers qu'un certain sifflement aigu qui relève l'effet des jeux de fonds par un caractère rustique, qui ne déplaît point à l'oreille, tout en lui rappelant les rudes éléments de cette harmonie primitive, qui fut appelée successivement *organum*, *diaphonie* et *déchant*.

(342) Il n'y a donc nullement lieu de s'étonner que dans des manuscrits des x°, xi° et xii° siècles on ait trouvé des psaumes ou autres pièces de faux-bourdon, dont l'harmonie présente cette rudesse, cette irrégularité de la diaphonie de l'époque; ce serait le contraire qui devrait nous surprendre. Ce n'est qu'à partir du xiii° siècle, comme nous l'allons voir, que se développe cette harmonie consonnante, qui fut, dès lors, ce qu'elle n'a cessé d'être, l'harmonie par excellence du chant liturgique. Les aberrations de quelques compositeurs, qui plus tard ont poussé jusqu'à l'extravagance l'abus des ornements mélodiques et les artifices du contre-point *fleuri*, ont été condamnées par l'Eglise et par le bon goût. Il en faut dire autant de la plupart de ces compositions modernes, soi-disant religieuses, qui ne diffèrent en rien de la musique d'opéra. Nous reviendrons sur ces divers points.

(343) On voit dans le Traité d'Hucbald un exemple de ces modifications apportées à l'*organum*. C'est le chant à deux parties d'une hymne commençant

dans l'harmonie, adoptées et développées par Gui d'Arezzo (*Micrologue*, chap. 18, 19), par Jean Cotton, cité plus haut, et surtout par Francon de Cologne, dont nous allons dire un mot, avaient fini, dès la seconde moitié du XIe siècle, par faire disparaître ou rendre moins fréquente la grossière harmonie de l'*organum*, composée, ainsi que nous l'avons vu, de suites de quintes ou de suites de quartes, selon la nature du mode ecclésiastique auquel elle était adaptée; aussi, à cette époque, la dénomination d'*organum* cessa avec l'harmonie qu'elle servait à désigner. Ce fut Francon de Cologne, professeur de musique à Liége en 1084 et inventeur du contre-point figuré (344), qui, dans le XIe livre de son important traité intitulé : *Ars cantus mensurabilis*, substitua au mot *organum* le nom plus doux de *discantus*, qu'on a mal traduit par *déchant*, puisque ce mot semblerait signifier *déchanter* ou *mal chanter*, tandis que le véritable sens du mot *discantus* est *double chant*, ou mieux encore *chants séparés, distincts*, qu'on entend à la fois; ce qui s'applique aux diverse parties dont se compose l'harmonie ou le contre-point. C'est-ce qui résulte même d'un passage du chapitre déjà cité et intitulé : *De discantu et ejus speciebus*, dans lequel Francon dit positivement qu'il y a concordance dans le déchant, quand deux voix ou plusieurs peuvent être entendues ensemble et plaire à l'oreille d'une manière continue. Dans cette classe il range l'unisson et l'octave comme consonnances parfaites; les tierces majeure et mineure comme consonnances imparfaites; la quinte et la quarte comme consonnnaces mixtes, etc. Il donne ensuite des règles sur la composition à trois voix, qu'il appelle *triplum*, du nom de la troisième partie qui avait été ajoutée aux deux autres du déchant primitif. Ces trois voix sont ainsi classées : le *tenor* (345), ou chant; le *discantus*, ou voix qui accompagne le chant; le *triplum*, autre voix d'accompagnement superposée aux deux autres. Il trace des préceptes curieux sur la marche et les divers mouvements de ces trois parties, qui ne doivent pas monter et descendre en même temps; il veut qu'on y mêle quelques dissonnances parmi les consonnances. C'est ainsi que les principales conditions d'une bonne et correcte harmonie se trouvent en germe dans un traité qui date de la fin du XIe siècle. Toutefois, l'absence, ou du moins la rareté des morceaux à trois parties dans les manuscrits qui remontent au delà du XIIIe siècle, peut nous faire supposer que les règles tracées par Francon se réduisaient plutôt à la théorie qu'à la pratique. Sans doute, l'habitude très-ancienne d'improviser à l'église, sur un plain-chant donné, des accords de quinte, de quarte, habitude qui s'est perpétuée presque jusqu'à nos jours, avec quelques améliorations, sous le nom de « chant sur le livre, » explique jusqu'à un certain point l'excessive rareté des morceaux écrits en parties avant le XIIIe siècle; mais il n'est guère probable que si l'harmonie, plus compliquée que la simple diaphonie, dont il est question dans le traité de Francon, eût été pratiquée à l'égal de cette dernière, les compositeurs n'eussent pris soin de l'écrire avec toutes ses parties distinctes, à raison de la plus grande difficulté d'exécution qu'elle présentait. Quoi qu'il en soit, à partir de cette seconde moitié du XIe siècle jusqu'au XIIIe, l'harmonie ne fit pas des progrès fort sensibles; le XIIe siècle lui-même, si fécond en mélodies liturgiques, ne fut pas aussi remarquable sous le rapport des compositions harmoniques, soit à cause des préoccupations des croisades, soit par suite du perfectionnement qui se manifesta à cette époque dans les poésies en langue vulgaire et dans la musique qui y était adaptée.

C'était au XIIIe siècle qu'était réservé l'honneur d'être le point de départ de cette harmonie consonnante, pleine, régulière, qui retentit pour la première fois en faux-bourdons sonores et majestueux dans les immenses et magnifiques nefs ogivales qui venaient à peine d'être érigées sur notre sol. Cette harmonie (et il y a longtemps que j'en ait fait la remarque) est la seule religieuse, dans la stricte acception du mot; la seule parfaitement appropriée et aux conditions liturgiques du culte divin, et aux conditions architecturales de nos grands vaisseaux d'églises (346). Ceci est une vérité autant de sentiment que de raisonnement.

ainsi : *Te humiles famuli modulis*, que M. Fétis a traduit en notation ordinaire dans le premier article de ses *Epoques caractéristiques de la musique d'église*, publiées, en 1847, dans la *Revue* de M. Danjou. Toutefois, on vit encore, longtemps après, des successions de quartes et de quintes, tant l'habitude en était enracinée chez les compositeurs.

(344) Le mot *contre-point*, dans son acception générale, vient de l'usage qui s'introduisit, à l'époque où la musique à plusieurs voix reçut son perfectionnement, d'ajouter, quand on voulait harmoniser une mélodie, aux points qui servaient déjà à noter cette mélodie, d'autres points, l'un sur l'autre ou l'un contre l'autre, qui représentaient les parties d'harmonie ; d'où le mot *contre-point*. Quand les notes ou points étaient d'égale valeur, c'était le contre-point *simple* ou *égal;* quand les notes étaient d'inégale valeur, comme on en remarque des exemples depuis Francon, le contre-point s'appelait *inégal* ou *figuré*.

(345) Depuis Francon de Cologne, ce mot affecté aux voix d'hommes et de jeunes gens, les plus fortes et les plus communes, a signifié la partie qui fait, qui *tient* le chant, comme cela a lieu, par exemple, dans les faux-bourdons. On confie, dans ces harmonies de chants d'église, la partie de *teneur* ou *ténor* aux voix moyennes d'hommes, tandis que le *dessus* est réservé aux voies de femmes et d'enfants, appelés, pour cette raison, *soprani*, et la basse aux voix d'hommes, les plus graves.

(346) Qu'il me soit permis de citer, à l'appui de ces deux considérations, quelques passages de divers articles insérés par moi, en 1843, dans l'*Union des Provinces* et dans la *Revue de l'Institut catholique* de Lyon : — « Nous savons admirer nos

Il ne faut pas être être, en effet, grand musicien pour comprendre qu'un *Magnificat*, par exemple, chanté en faux-bourdon par une masse imposante de voix avec accompagnement d'orgue et même de cloches, a quelque chose de simple et de grandiose tout à la fois, qu'on chercherait vainement dans l'harmonie ordinairement si passionnée, si tourmentée, des chœurs dramatiques et de toutes les messes ou autres compositions musicales qui ont été écrites en style d'opéra. C'est ainsi que l'harmonie consonnante, inaugurée pendant le plus beau siècle de l'art catholique, jouit de ce privilége qu'elle tient le milieu entre les deux extrêmes, en s'éloignant autant de la rudesse primitive de la diaphonie que des complications apportées plus tard et de bien des manières à la science des accords. Ne pouvant ici entrer dans plus de détails, par la crainte de rebuter plusieurs de mes lecteurs, je me bornerai à citer quelques-uns des principaux passages et exemples qu'on trouve dans les auteurs qui ont traité de l'harmonie des chants d'église au XIII° siècle.

Le premier de ces auteurs, par ordre de date, est Walther Odington, bénédictin du monastère d'Evesham, en Angleterre, qui, vers 1217, selon M. Fétis (voir son article dans la *Biographie universelle des musiciens*), composa un traité de musique sous le titre : *De speculatione musicæ*, divisé en six parties. Dans ce traité il parle, entre autres choses intéressantes, des consonnances et des dissonnances, et des qualités harmoniques des intervalles. On y trouve aussi les proportions arithmétiques et harmoniques des longueurs des cordes, des tuyaux d'orgues et des cloches.

Le second est Jean de Moravie, dominicain, qui vivait vers le milieu du XIII° siècle, dans la rue Saint-Jacques, à Paris, où il a publié l'ouvrage intitulé : *Tractatus de musica compilatus*, divisé en vingt-huit chapitres, et dont le vingt-sixième est consacré à l'exposition des règles de l'harmonie. Le troisième est Marchetto de Padoue, ainsi surnommé à cause du lieu de sa naissance. Il vivait dans la seconde moitié du XIII° siècle. Son principal ouvrage est le *Lucidarium in arte musicæ planæ*, divisé en seize livres, dans lequel on trouve plusieurs choses dont ses prédécesseurs n'ont pas fait mention. Il y est dit, par exemple, que les dissonnances doivent toujours se résoudre en consonnances, et qu'on ne doit jamais faire succéder immédiatement deux dissonnances. « Le lucidaire est surtout remarquable, dit M. Fétis, par les exemples (347) d'harmonie chromatique qu'il renferme dans les deuxième, cinquième et huitième traités (ou livres). Les successions harmoniques, présentées dans ces exemples, sont des hardiesses prodigieuses pour le temps où elles ont été imaginées. Elles semblaient devoir créer immédiatement une nouvelle tonalité; mais, trop prématurées, elles ne furent point comprises des musiciens, et elles restèrent sans signification jusqu'à la fin du XVI° siècle. » Cette réflexion est pleine de justesse. Toujours on a vu, en effet, des hommes de génie ou d'une sagacité peu commune dépasser leurs contemporains dans quelque branche des sciences ou des arts. Qui croirait, par exemple, si des documents irrécusables n'étaient là pour nous l'attester, que le chant du « Lauda Sion » remonte au XII° siècle et peut-être plus haut? On chercherait vainement parmi les nombreuses séquences de ce XII° siècle, le plus riche d'ailleurs en compositions mélodiques, quelque chose d'analogue à ce chant si beau et si étrange tout à la fois du *Lauda Sion*, dans lequel à la grave tonalité grégorienne vient s'unir un genre d'expression mélodique qui, par ses allures hardies, nettement accusées, fait pressentir l'expression dramatique de la tonalité moderne. Mais de telles particularités, et il

grandes compositions dramatiques dont la mélodie entraînante et l'harmonie, aussi riche que variée, nous ont si souvent ravis, transportés; mais les accents du contre-point ecclésiastique ont, selon moi, quelque chose de plus mâle, de plus mystérieux, qui vous saisit jusqu'au fond de l'âme et vous pénètre de joie et de respect, surtout lorsque l'accompagnement de l'orgue vient mêler sa religieuse harmonie à celle des divins concerts. C'est ce que j'ai éprouvé pendant la grand'messe que je viens d'entendre à Saint-Jean (cathédrale de Lyon). Je suis encore sous le charme de cette inexprimable harmonie produite par le mélange d'un grand nombre de voix d'enfants de chœur, de ténors et de basses, qui font retentir l'antique basilique d'accents jusque-là inconnus dans son enceinte. Ce chant, ainsi exécuté, me paraît être l'apogée du genre. En effet, ancré dans la tonalité du plain-chant, qui lui sert de base inébranlable, il est à jamais préservé des écarts si difficiles à éviter dans le système musical moderne, etc. Parmi ces écarts, le plus grave est une harmonie trop compliquée, trop chargée de dissonances. Une telle harmonie, excellente pour exprimer sur la scène lyrique les mouvements variés et les contrastes des passions humaines, est, par cela même, déplacée à l'église, dont la liturgie est ordinairement calme, sévère et majestueuse. D'un autre côté, les règles de l'acoustique nous apprennent que le son de la voix et des instruments se propage avec lenteur dans les édifices. Une harmonie pleine, consonnante, ou tout au moins peu chargée de modulations difficiles, convient donc mieux à nos églises qu'une suite rapide d'accords dissonants, qui, n'ayant pas le temps de se développer distinctement sous leurs voûtes élevées, n'arrivent à nos oreilles que comme un bruit confus, désagréable, et plus digne du nom de *charivari* que de celui de concert sacré. Mais la manie de l'*effet*, ce désir de se distinguer des autres à tout prix, qui est le cachet de notre nation, nous fait passer par-dessus les règles de la raison et du bon sens. On veut se donner la réputation de savant harmoniste, et, pour y parvenir, on aime mieux déchirer les oreilles du public par des accords excentriques, que de se conformer aux exigences du sujet que l'on traite et du lieu pour lequel on travaille, » etc.

(347) On peut voir plusieurs de ces curieux exemples dans l'*Encyclopédie* de MM. Choron et Lafage, liv. XI.

serait facile d'en citer un assez grand nombre, ne sont que des exceptions qu'on ne saurait alléguer comme preuves indicatives de l'état où se trouvait une science ou un art quelconque à l'époque où elles se sont manifestées.

Parmi les auteurs didactiques du XIIIe siècle, qui ont écrit sur l'harmonie, le plus remarquable, sans contredit, est Philippe de Vitry, évêque de Meaux, auteur de deux ouvrages importants : l'un, à la bibliothèque impériale, est intitulé : *Ars compositionis de motetis;* l'autre, sous le titre : *Ars contrapuncti*, est à la bibliothèque du Vatican. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur expose avec lucidité les règles fondamentales du contre-point ecclésiastique, règles aussi simples dans leur énoncé que fécondes en beaux effets dans leur application à l'orgue et au plain-chant harmonisé. Malgré les abus de toutes sortes qui, à partir de l'époque dont nous nous occupons, jusqu'à nos jours, se sont glissés trop souvent dans cette harmonisation de chant d'église, les règles du contre-point, formulées par Philippe de Vitry, et développées dans le siècle suivant par Jean de Muris et autres auteurs, n'ont cessé d'être enseignées dans les grandes écoles et d'être pratiquées par tous les compositeurs qui étaient à même d'apprécier la tonalité du plain-chant sur laquelle elles reposent, et qu'elles seules peuvent maintenir intactes (348). Il en résulte que cette harmonie, ainsi basée sur la constitution même du plain-chant, est l'harmonie propre, normale, des chants d'église; qu'elle est, par conséquent, à l'abri de toutes les variations si fréquentes dans le goût des compositeurs et des auditeurs. Une chose digne de remarque, c'est que le contre-point ecclésiastique, pratiqué selon les règles, non-seulement rehausse l'expression du plain-chant, mais encore il en fait ressortir admirablement la tonalité. Telle est l'impression qu'en retirent les personnes, même les plus étrangères à l'art, mais douées du sentiment religieux et d'un certain goût naturel. C'est un aveu que j'ai souvent entendu sortir de leur bouche.

Parmi les exemples de contre-point ecclésiastique du XIIIe siècle, nous citerons, en regrettant de ne pouvoir les reproduire textuellement, 1° deux passages remarquables d'un traité anonyme de la bibliothèque de Milan, intitulé *Ad organum faciendum*, dont l'harmonie, par mouvement contraire, est, sauf une exception unique, conforme de tout point aux règles précitées. 2° Un motet, de 1267, tiré d'un manuscrit de Notre-Dame de Paris, actuellement à la bibliothèque impériale, et publié par M. Fétis, avec de savantes et intéressantes annotations, dans le troisième article de ses *Epoques caractéristiques de la musique d'église*, auquel nous ne pouvons que renvoyer le lecteur. 3° Un *Ave Maria*, à trois voix; un *Benedicamus*, et plusieurs autres motets également à trois voix, dont l'harmonie est presque irréprochable. On trouve ces pièces à la Bibliothèque impériale de Paris, n° 813; elles proviennent d'un manuscrit de Saint-Victor, et remontent aux premières années du XIIIe siècle. Mais un document plus remarquable encore que ces derniers, c'est le canon *Submersus jacet Pharao*, qu'on voit dans un antiphonaire du XIIIe siècle, conservé dans les archives du chapitre de Cividale (Haute-Ita-

(348) 1° Tout contre-point doit commencer et finir par les consonnances parfaites : l'unisson, la quinte et l'octave; 2° on ne peut faire deux consonnances parfaites de suite; 3° quand le chant monte, la partie d'accompagnement ou de chant doit descendre, et quand le chant descend, elle doit monter : c'est ce qu'on nomme le *mouvement contraire;* 4° on ne peut jamais faire descendre *si* contre *fa*, à cause de la dureté de cet intervalle appelé *triton*, parce qu'il comprend trois tons pleins; 5° on ne doit jamais faire suivre par un mouvement semblable deux consonnances parfaites, c'est-à-dire deux quintes, deux unissons et deux octaves. — Ces règles, bien loin d'être arbitraires, reposent sur des principes certains qui dérivent de la constitution même du plain-chant, telle que nous l'avons amplement exposée en son lieu, non moins que des exigences de l'oreille et du genre d'expression que réclame le texte liturgique chanté en contre-point. C'est ce qu'il nous serait facile d'établir pour chacune d'elles, si l'espace nous le permettait. Nous nous contenterons de reproduire un important passage du même traité, dans lequel Philippe de Vitry, après avoir tracé les règles que nous venons de voir, définit les consonnances parfaites et imparfaites et les dissonances, qui ne doivent point entrer dans le contre-point proprement dit de notes contre notes, mais seulement dans le contre-point figuré (*fractibili*). Voici ce passage : *Istarum autem specierum* (les treize intervalles de la gamme dont l'auteur vient de parler) *tres sunt perfectæ : scilicet unisonus; diapente, alio nomine quinta; et diapason, alio nomine octava. Et dicuntur perfectæ, quia perfectum et integrum sonum important auribus audientium, et cum ipsis omnis discantus debet incipere et finiri. Et nequaquam duæ istarum specierum perfectarum debent sequi una post aliam. Sed bene duæ diversæ species imperfectæ tres aut etiam quatuor sequuntur una post aliam, si necesse fuerit. Quatuor autem sunt imperfectæ : scilicet ditonus, alio nomine tertia perfecta; tonus cum diapente, alio nomine tertia imperfecta; et semitonium cum diapente, alio nomine sexta imperfecta. Et dicuntur imperfectæ, quia non tam perfectum sonum important ut species perfectæ, quia interponuntur speciebus perfectis in compositione. Aliæ vero species sunt discordantes, et propter earum discordantiam ipsis non utimur in contrapuncto; sed bene eis utimur in cantu fractibili, in minoribus notis, ubi semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur, id est in tribus partibus, tunc una illarum trium partium potest esse in specie discordans.* Les six derniers intervalles que Philippe de Vitry appelle *discordants* ou *dissonnants*, et qu'on n'admet que dans le contre-point figuré, composé de valeurs inégales, sont : la seconde majeure, la seconde mineure, la quarte, la quarte majeure ou triton, la septième majeure et la septième mineure. Ces intervalles, appelés dissonnants à cause de leur dureté, par opposition aux intervalles consonnants qui sont plus ou moins doux à l'oreille, ne deviennent supportables que dans le contre-point composé, à cause de la nature particulière de ce contre-point, que nous exposons en ce lieu. *Voy. ce mot.*

lie), et qui se chante toujours dans l'église collégiale de cette ville. C'est un morceau d'harmonie très-avancée pour le temps où il a été écrit, attendu que ce genre de composition, que nous ferons connaître lorsque l'ordre chronologique nous y amènera, ne fut généralement pratiqué que beaucoup plus tard. Il témoigne du mouvement extraordinaire qui poussait les esprits vers les combinaisons harmoniques pendant le XIIIe siècle, mouvement qui eut ses excès et ses périls dans le développement sensible que prit à la même époque la musique populaire, mondaine, et dans son alliance (chants et paroles) avec le sévère contre-point ecclésiastique. Nous voyons à l'article JEAN XXII comment cet étrange abus fut réprimé par le Saint-Siége, et comment, grâce aux savants travaux didactiques et aux compositions remarquables de la fin du XIVe siècle, le contre-point ecclésiastique, un moment ébranlé par des nouveautés dangereuses, fut maintenu sur sa véritable base, et perfectionné jusqu'à la fatale époque de l'invasion du style dramatique, qui, ne pouvant l'anéantir, fit avec lui un divorce qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Aussi, le retour de plus en plus prononcé vers l'architecture gothique du moyen âge, devait être nécessairement le signal du retour à ces formules harmoniques dont le chant liturgique aima à se revêtir dans les temps d'enthousiasme et de foi. Il est vrai que cette réaction salutaire en faveur du chant et de l'harmonie liturgique n'a lieu malheureusement qu'après trois siècles d'indifférence, qui ont pesé sur les monuments de l'art chrétien, et qu'après une Révolution qui en a dispersé la plus grande partie. Toutefois, la moisson était si riche, si abondante, qu'on peut bien encore glaner quelques épis dans les champs de la science. Les résultats, déjà obtenus par les hommes distingués qui en ont les premiers ouvert la voie; les découvertes importantes et inappréciables, dont nous leur sommes redevables, sont bien propres à encourager tous les ouvriers, même les plus obscurs, qui travaillent avec amour à cette restauration de l'art catholique, laquelle sera éternellement le cachet et la gloire de notre époque. Dans le sens, et comme confirmation de ces dernières réflexions, nous allons donner à nos lecteurs quelques pages du beau, de l'important travail de M. Nisard sur l'application de l'harmonie au plain chant, qui forme le chapitre 4 de ses *Etudes sur la restauration du chant grégorien*, déjà citées et actuellement en cours d'impression (349). Ces savantes, ces piquantes pages d'un ouvrage qui sera sans contredit, le plus avancé qui ait paru jusqu'à ce jour sur la matière, nous sommes heureux de les reproduire, à titre de complément, et au besoin, comme rectification de celles qu'on vient de lire sur le même sujet. Mes lecteurs, je n'en doute pas, y trouveront, comme moi, et plaisir et profit.

« Tout d'abord on pourrait croire, » dit M. Nisard, « que le contrepoint, c'est-à-dire, l'art de combiner les sons d'une manière simultanée, est l'exclusif apanage de la musique profane, et qu'ainsi les réformateurs du chant de l'Eglise n'ont point à s'en préoccuper.

« Ce serait une erreur

« J'ai montré que l'harmonie appliquée aux cantilènes liturgiques, était plus ancienne que saint Grégoire; en sorte qu'il ne me reste plus à faire comprendre, que si le plain-chant admet quelquefois unes harmonie, soit vocale, soit instrumentale, celle-ci doit être en rapport avec les mœurs austères de la liturgie, avec les exigences de l'ancienne tonalité qui nous est plus ou moins connue, avec le respect enfin qui doit sauvegarder les frontières légitimes de deux arts qui ne sont pas essentiellement identiques(350).

« Avant le XVIIe siècle, la musique moderne n'existait pas. C'est Adam Gumpelzhaimer et Claude de Monteverde qui l'ont créée instinctivement; mais, avant cette époque, on harmonisait certaines pièces de chant grégorien. L'harmonie est donc un terrain commun au plain-chant et à la musique; elle forme une question qui n'est point résolue par cela seul que la question de la musique en général le serait. Des détails spéciaux sont par conséquent nécessaires, et je les aborde.

« L'influence du contrepoint sur la restauration du chant grégorien est plus profonde qu'on ne le croit communément. On s'imagine depuis deux siècles, qu'on est libre de faire entendre, sur un plain-chant donné, tous les accords possibles, et l'on ne se doute pas que les accords représentent une tonalité, une synthèse, un système, un art, un monde musical. La philosophie de nos praticiens les plus célèbres ne va pas jusqu'à demander si les principes constitutifs du plain-chant admettent toutes les fantaisies harmoniques dont on fait aujourd'hui un si déplorable usage?

« Or, je ne crains point de déclarer que ces artistes se trompent : en accouplant des choses essentiellement incompatibles, ils

(349) Chez M. J. M. Vatar, imprimeur à Rennes.

(350) On a dit cependant, et on dit encore : — « La musique moderne, née au sein du Christianisme, et d'ailleurs fille reconnue du chant ecclésiastique, ne présente rien, dans sa nature et dans son origine, qui puisse motiver son exclusion de l'Eglise, son propre berceau. » — Ces paroles, remarquables par leur fausseté, sont extraites d'un opuscule de M. G.-M. Raymond, inséré dans le numéro d'août 1809 du *Magasin encyclopédique*, et reproduit dans un volume in-8°, contenant plusieurs autres articles du même auteur (Paris, Courcier, 1811. *lettre à M. Villoteau*, etc., p. 165-166). Le travail où je puise cette citation est intitulé : *De la musique dans les églises*. A l'époque où écrivait M. Raymond, on n'avait pas encore aperçu l'abîme immense que les tonalités viennent jeter entre les divers systèmes de musique. L'esprit éminemment philosophique de M. Fétis a doté la science, comme je l'ai déjà dit plus haut, d'un principe qui dirigera désormais tout véritable musiciste. Une si belle découverte rachète bien des erreurs et immortalise un nom.

s'éloignent du milieu dans lequel l'Eglise veut sagement se maintenir; ils flattent et corrompent les oreilles au détriment des pieuses traditions du culte, et rendent la restauration du plain-chant, sinon impossible, au moins fort difficile. Car, en effet, si l'art moderne doit prévaloir, si c'est lui qui doit réhabiliter l'ancien, pourquoi ne lui ouvrirait-on pas toutes les portes, en lui asservissant tout à fait et d'une manière définitive, les conceptions de la liturgie traditionnelle?

« Mais il n'en est pas ainsi, fort heureusement. Le plain-chant possède une harmonie qui lui est propre, qui est digne de lui, que l'art actuel admire même, et que l'Eglise place sous sa haute protection. Il importe peu que l'ignorance méconnaisse cette belle et grandiose harmonie, il importe peu qu'elle la méprise et l'outrage. Certes, Palestrina vaut bien dans son genre nos célébrités modernes qui s'usent si vite et sont si cruellement punies par la mode éphémère dont elles flattent quelquefois jusqu'aux moins nobles instincts. Palestrina, aux yeux de Cherubini, de Choron, de Fétis, du prince de la Moskowa, — Palestrina, dis-je, est un génie que la rouille de la mode ne dévorera jamais; il plane au-dessus de la voûte sainte de la Chapelle Sixtine, comme un aigle qui, tout en immortalisant le passé, défie majestueusement l'avenir et l'attend avec calme, les ailes déployées.

« Mais il ne faut pas que j'anticipe. Après avoir montré à mes lecteurs toute la portée de la question qui m'occupe, je dois m'efforcer de la maintenir dans les limites suivantes:

« I. Le plain-chant à l'usage du culte est-il compatible avec l'harmonie ou le contrepoint?

« II. Jusqu'où doit aller le rôle du contrepoint, appliqué au plain-chant dans les offices liturgiques de l'Eglise?

« III. Quelle doit être la vraie nature de ce contrepoint?

« L'autorité du Pape Jean XXII va me servir de guide dans la solution de ce triple problème. « Notre intention, dit ce pontife, n'est pas d'empêcher que de temps en temps, et surtout aux grandes fêtes, on n'emploie sur le chant ecclésiastique, dans les offices divins, des CONSONNANCES ou accords, pourvu que le chant de l'Eglise, ou le plain-chant, conserve son intégrité. »

« Ces paroles se trouvent dans une bulle qui, donnée vers 1522 à Avignon, a été insérée, dit l'abbé Lebeuf (351), dans le Corps du Droit canonique. Elles nous révèlent trois points de doctrine fort importants : la *compatibilité* du chant ecclésiastique avec le contrepoint, la *nature* de ce contrepoint, et l'*usage* qu'il en faut faire dans les cérémonies du culte; en un mot, le pape Jean XXII décide ces choses avec une clarté supérieure et une autorité que personne ne contestera sérieusement. Et comme la solution qu'il en donne n'a pas été modifiée par ses vénérables successeurs, comme elle subsiste encore dans toute sa plénitude, elle a donc toujours force de loi et possède l'avantage d'être, pour nous, un précepte de la liturgie en même temps qu'un monument de l'histoire.

« Dans toutes les discussions que l'on agite de nos jours sur ces trois questions, on ne tient aucun compte des paroles du pontife, et cet oubli n'a pas peu contribué à jeter l'autorité de la science dans une véritable contradiction avec l'autorité de l'Eglise, puisque les musiciens philosophes en sont venus jusqu'à oser défendre ce que l'Eglise permet.

« D'abord, en ce qui concerne la *compatibilité* du contrepoint avec le plain-chant, on l'a niée d'une manière absolue. Un de nos savants les plus distingués, après avoir sacrifié les efforts d'une grande partie de son existence à introduire les orgues d'accompagnement dans les églises, vient de publier une brochure excellente à plus d'un titre et dont j'ai rendu compte ailleurs (352), où l'on remarque ces paroles singulières : — « Avant tout, et je l'entends de la manière la plus absolue, mon avis, et j'y ai trop réfléchi pour en changer désormais, A TOUJOURS ÉTÉ que l'essence même du plain-chant et celle de l'harmonie telle que nous la concevons aujourd'hui sont tout-à-fait contradictoires, et que par conséquent le plain-chant ne doit en aucun cas porter d'autre harmonie que celle de l'unisson et de l'octave, et n'avoir d'autres organes que celui des voix humaines sans aucun mélange d'instruments (353). » — « Ceux qui me connaissent depuis longtemps, ajoute l'estimable auteur dans une note qui a toute l'apparence d'une timide justification, pourraient ici me faire deux objections et me rappeler d'une part que j'ai publié beaucoup de plain-chant avec harmonie, et que j'en ai composé bien davantage; de l'autre que c'est moi qui, en 1829, ai introduit à Paris l'usage de l'accompagnement de l'orgue dans le chœur des églises, usage qui s'est rapidement propagé. Je ne manquerais pas de réponses.... (354) »

« Et le docte écrivain s'attache à démontrer que, s'il a rompu des lances en faveur de l'orgue d'accompagnement, c'était dans sa *première jeunesse* et en haine du *Serpent*, — « instrument grossier, si contraire aux voix, au goût et au bon sens, et dont la présence [*dans nos sanctuaires*] était le principal obstacle à tout progrès quelconque. »

« M. Joseph d'Ortigue partage au fond l'opinion de M. Adrien de la Fage, mais pour d'autres motifs. « Le plain-chant à

(351) *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741, p. 90.

(352) Voir le journal *La Voix de la Vérité*, n° du 8 janvier 1853.

(353) *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, pp. 140-141.

(354) *Ibidem*, p. 141, note 1.

l'usage du culte, dit-il, le chant liturgique, est incompatible avec l'harmonie, et celui-ci en détruit radicalement le caractère. L'harmonie est absolument étrangère au plain-chant. Le contre-point des maîtres du XVI[e] siècle constitue un art à part (355). » — Et ailleurs, M. d'Ortigue affirme qu'il regarde comme *absolument opposé à la saine doctrine*, tout écrit destiné à donner des règles pour l'accompagnement du chant liturgique (356). « Sur une question fondamentale, dit-il, celle de l'accompagnement du plaint-chant, nous avons demandé nous-même un travail spécial à un savant, qui professe sur ce point une opinion diamétralement opposée à la nôtre. M. Th. Nisard s'est acquitté de cette tâche avec l'indépendance de son talent. Tout en étant profondément convaincu de l'incompatibilité de l'harmonie, quelle qu'elle soit, avec le plain-chant, nous ne sommes pas moins convaincu, et avant tout, de notre propre faillibilité. Et c'est précisément parce que notre ouvrage a été rédigé sous l'empire de cette idée, que le plain-chant ne saurait comporter *aucune espèce d'harmonie*, et que tout système d'accompagnement ne peut qu'en hâter la ruine, que nous avons sollicité un Traité à fond sur l'harmonisation du chant liturgique (357). »

« En face des citations précédentes, on conçoit l'embarras où peuvent se trouver les restaurateurs du plain-chant, les membres du clergé, les maîtres de chapelle, les organistes et les musiciens dont le talent possède quelque influence. Si l'on en croit MM. d'Ortigue et de la Fage, désormais nos sanctuaires ne doivent plus entendre que le chant liturgique *pur*, c'est-à-dire que, dans toutes les circonstances et sans aucune exception, ce chant sera exécuté à l'unisson, à l'octave ou à la double octave. Plus d'autre accompagnement, plus d'autre harmonie, plus d'autre embellissement musical ! En vérité, n'est-ce pas proposer l'impossible? Et pourquoi donc dépouiller ainsi l'art religieux de ce qui le rehausse et lui donne une certaine pompe? Pourquoi faire table rase des traditions les plus anciennes et les plus invétérées? Pourquoi nous dire crûment: — « En fait de musique, vos oreilles seront sevrées de tout ce qui peut les charmer, même religieusement, même pieusement. Si vous voulez un instrument d'accompagnement, celui-ci devra s'en tenir à l'exécution pure et simple de la mélodie. Vous serez libres de choisir pour cela parmi *les gros instruments à cordes et à vent, tels que les violes, les violoncelles, les contrebasses, les cors, les trompettes, les trombonnes, lesquels se prêtent moins, par la gravité de leur diapason et les conditions de leur mécanisme, à cette variété et à cette délicatesse d'accents incompatibles avec le caractère de la musique sacrée* (358). Et afin de conserver de plus en plus le caractère du plain-chant, vous prendrez tous les moyens imaginables d'en rendre l'exécution *difficile*, en faisant revivre la solmisation du moyen âge par le *système des muances et des hexacordes* (359). »

« Si je ne connaissais point M. de la Fage et M. d'Ortigue; si je n'avais pas pour leur personne et leur érudition la plus profonde estime; si le dernier ouvrage de M. de la Fage n'était point un bon livre; si le beau *Dictionnaire de plain-chant* de M. d'Ortigue n'était pas une encyclopédie essentiellement catholique et digne d'une congrégation de Bénédictins tout entière; je crierais, en citant ici l'opinion de ces deux auteurs, à l'hérésie des protestants et des iconoclastes d'un nouveau genre; mais M. de la Fage est un véritable musiciste qui défend avec conviction l'art religieux; c'est un homme de cœur, d'un caractère franc, spirituel, incisif, convaincu; mais M. d'Ortigue est une intelligence supérieure, dévouée à tout ce qui est religieux et vrai, à tout ce qui est philosophique et transcendant : sa plume est honorée de tous, et il a eu le bonheur de combattre toujours noblement ce qu'il croyait faux et mauvais dans l'art musical, sans jamais susciter d'inimitié dans le cœur de ses adversaires. Avec de pareils hommes, il m'est donc facile de discuter efficacement.

« Hé bien! je me permettrai de leur dire : « Pourquoi condamnez-vous d'une manière plus ou moins tranchante ce que le pape Jean XXII n'a pas condamné, ce qu'il a même approuvé sous de certaines conditions? Comment pourrait-il se faire qu'un accompagnement *convenable* fût aujourd'hui la ruine du plain-chant, tandis que, dans les premières années du XIV[e] siècle, ce même accompagnement en était regardé, par le souverain Pontife, comme une condition d'éclat et de solennité liturgique? »

« Voilà, bien certainement, une réponse générale qui est assez embarrassante pour les adversaires de l'harmonisation du plain-chant, et qui le devient bien plus encore si, pour appuyer l'autorité religieuse, on invoque l'histoire du plain-chant, l'essence même de cette musique vénérable, la thèse obscure encore des tonalités européennes et la nature intime du contrepoint ou de l'harmonie.

« En effet, l'histoire du plain-chant donne gain de cause au pape Jean XXII. On connaît les prédilections de Grégoire le Grand pour certains tons ou modes liturgiques, parce que, comme l'a constaté Gui d'Arezzo, ces tons ou modes étaient plus favorables que les autres à la diaphonie ou au contrepoint de l'époque (360). Les artistes romains envoyés à Charlemagne par le Pape Adrien,

(355) *Dictionnaire de plain-chant*, p. 1461, note 818.

(356) Préface du même ouvrage, p. 8.

(357) *Ibid.*, p. 8, note a.

(358) *Dict. de plain-chant*, article *Philosophie de la musique*, p. 1217.

(359) *Idem.*, article *Tonalité*, p. 1507.

(360) Voyez plus haut, col. 33-34 de cet ouvrage.

apprirent aux Français l'art d'accompagner, d'organiser le plain-chant : *Similiter erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum* IN PARTE ORGANANDI (361) — A partir de cette initiation, on voit surgir une foule de monuments qui prouvent l'emploi du plain-chant harmonisé dans les cérémonies liturgiques.

« En tête de ces monuments, il faut citer l'*organistrum*, instrument singulier qui était monté de trois cordes, et qui, pour la forme, ressemblait à notre vielle, dont il est l'origine. Gerbert en a donné le dessin dans le deuxième volume de son livre *De cantu et musica sacra* (362), d'après un manuscrit fort ancien contenant l'opuscule d'un nommé Odon sur la manière de construire l'*organistrum* (363). Une manivelle faisait tourner une roue sur laquelle reposaient les trois cordes de l'instrument et les mettait en vibration. Le manche était armé de clefs correspondant à autant de petits chevalets qui se relevaient par la pression des clefs, portaient les cordes en manière de sillets et s'abaissaient aussitôt que la pression n'existait plus. Le manche à vide était signé C; chacune des clefs avait sa lettre particulière, selon son rang D, E, F, G, ♮, *b*, a, c.

« M. d'Ortigue n'a rien dit de l'*organistrum* dans son Dictionnaire de plain-chant; il s'est contenté de nous apprendre, d'après l'autorité de Ducange, qu'au moyen âge le mot *organistrum* signifiait aussi *le lieu de l'église où sont placées les orgues* (364). Gerbert n'a point tiré de conclusion scientifique de ces précieux renseignements sur l'instrument que je viens de décrire; mais M. de Coussemaker, dans son *Essai sur les instruments de musique au moyen âge* (365), et plus tard dans son *Histoire de l'harmonie* à la même époque, a fort bien démontré que la forme de l'*organistrum* et la disposition de ses cordes impliquaient l'emploi des sons simultanés, — « et comme il n'est pas admissible, selon lui, que les cordes (de cet instrument) aient été accordées à l'unisson, il faut en conclure que l'accord était combiné de manière à faciliter les assemblages de sons alors usités.... Son nom, composé d'*organum* et de *instrumentum*, en est lui-même une preuve manifeste; car l'*organum* était précisément le nom des accords formés de réunions d'octaves, de quintes ou de quartes, ce qui indique parfaitement sa destination (366). »

« On dira peut-être que l'*organistrum* n'a pas été généralement employé, au moyen âge, pour l'accompagnement des mélodies liturgiques; mais cette objection n'en est pas une : la forme de l'instrument, son volume portatif, sa fabrication peu coûteuse, la facilité avec laquelle on pouvait en obtenir les accords nécessaires et adoptés alors, tout semble, au contraire, prouver que l'*organistrum* a été fort en vogue pendant toute la période de l'*organisation* du chant par *symphonies* de quartes ou quintes et d'octaves, c'est-à-dire depuis les temps les plus anciens jusqu'au Xᵉ siècle environ. D'ailleurs, l'histoire nous fournit un nombre si considérable de monuments en faveur de l'harmonie appliquée aux chants de l'Eglise, qu'il est inutile d'insister sur le rôle plus ou moins important de l'*organistrum*. Hucbald nous a laissé un long traité de musique, dont les deux premières parties ont uniquement pour but l'*art de la diaphonie*, c'est-à-dire de l'harmonisation du plain-chant par symphonies entremêlées de diaphonies ou dissonnances (367). Gui d'Arezzo a consacré deux chapitres de son précieux *Micrologue* (le 18ᵉ et le 19ᵉ) à l'exposition des règles du même art (368). Le 23ᵉ chapitre du traité de plain-chant de Jean Cotton, écrivain du XIᵉ siècle, a pour titre : *De Diaphonia, id est organo* (369). Si Jean Cotton aborde ce sujet, c'est, dit-il, pour satisfaire à l'avidité de ses lecteurs (*lectoris avidati*). Gui, abbé de Châlis en Bourgogne, au XIIIᵉ siècle, est l'auteur d'un traité de plain-chant et d'*organum*, qui existe en manuscrit à la bibliothèque de Sainte-Geneviève de Paris (370); M. de Coussemaker a publié le traité d'*organum* de ce religieux, avec plusieurs autres non moins importants, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (371). Le XXXᵉ chapitre de l'ouvrage d'Elie de Salomon parle de la manière de chanter à quatre parties : *Rubrica de notitia cantandi in quatuor-voces*, etc. (372). Elie de Salomon a écrit son livre de plain-chant en 1274, et l'a dédié au Pape Grégoire X. Le *Lucidarium musicæ planæ* de Marchetto de Padoue, recueil de traités terminés aussi en 1274), contient des passages harmoniques en usage alors depuis longtemps, mais si curieux qu'ils ont fait dire à M. Fétis, à une époque où les antiquités de la musique européenne étaient encore fort obscures : — « Quelques exemples cités par Marchetto sont non-seulement en avant de son siècle, mais ne semblent pas être analogues à la tonalité qui a été en usage juqu'au commencement du XVIIᵉ siècle (373).

« Mais à quoi bon prolonger davantage des

(361) Chronique du moine d'Angoulême.
(362) Planche XXXII, fig. 16.
(363) *Idem.*, p. 153.
(364) P. 1085.
(365) *Annales archéologiques* de Didron, vol. III, VII, VIII.
(366) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 6 7. *Voy.* aussi le *Mémoire sur Hucbald*, du même auteur, et la notice que M. Bottée de T. ulmon a publiée sur les instruments de musique en usage au moyen âge, dans l'*Annuaire historique de la Société de l'histoire de France*, 1839.
(367) *Hucbaldi musica enchiriadis*, apud Gerberti *Scriptores*, tom. I, p. 152 et suivantes.
(368) Apud Gerberti *Script.*, tom. II, p. 2-24.
(369) *Idem*, p. 263.
(370) I.-4°, n° 1611.
(371) P. 254 258.
(372) Apud Gerberti *Script.*, tom. III, p 57-61.
(373) *Mémoire sur cette question : « Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux* XIVᵉ, XVᵉ *et* XVIᵉ *siècles,* » etc. Amster-

citations qui deviennent de plus en plus nombreuses, à mesure que l'histoire approche des temps actuels? Il doit être maintenant avéré pour tout le monde, qu'*historiquement* le contrepoint ou l'harmonie est compatible avec le chant liturgique. Depuis saint Grégoire jusqu'à nos jours, les artistes ont toujours harmonisé ce chant; pourquoi donc ne le ferait-on plus? pourquoi ravirait-on au plain-chant cette guirlande de fleurs que le contrepoint lui donne, suivant une poétique expression de Réginon de Prum, et qui répand sur ses mélodies un parfum si suave et si doux (374)?

« Ce qui a trompé les musiciens philosophes, c'est que, pour eux, le plain-chant est un reste précieux, quoique défiguré de la musique des anciens Grecs. Du moins, J.-J. Rousseau l'affirme-t-il (375), et, avec lui, tous ceux qui ont écrit sur le même sujet. Or, voici le raisonnement que l'on bâtit sur cette donnée. — *La musique des anciens Grecs n'était pas harmonique; or le plain-chant vient de cette musique; donc il est incompatible avec le contrepoint ou l'harmonie.*

«Oui, sans doute, le plain-chant est un produit de l'art grec, mais à une seule condition : c'est que l'art grec a été son point de départ, et pas autre chose. En passant par la civilisation romaine, cet art s'est d'abord singulièrement modifié; et lorsque l'Église d'Occident l'a recueilli comme un héritage, lorsqu'elle s'en est servi en le simplifiant, pour être l'expression musicale de son culte, on a vu surgir aussitôt des tendances artistiques nouvelles en rapport avec les propres tendances de l'Église. Tous les musicistes du moyen âge invoquent les traditions grecques; cependant ces traditions se transforment peu à peu et créent un art nouveau qui, *en apparence*, s'appuie toujours sur l'art antique et semble en être l'expression la plus fidèle. Ainsi, les modes ne sont plus, de part et d'autre, identiquement et rigoureusement les mêmes; les genres conservent leurs noms primitifs et jusqu'à leur définition grecque, mais ils forment des genres distincts dans leur application; la classification des intervalles harmoniques subit elle-même des changements profonds; tout, en un mot, reste grec dans la forme, tandis que tout devient occidental et chrétien dans le fond : le moyen âge ne respecte, en fait de musique, que ce qui est essentiellement immuable. Ajoutons tout de suite que, sous le rapport de l'harmonisation du chant, les médiévistes eurent des modèles, dans la Grèce antique, modèles qu'ils connaissaient beaucoup mieux que nous. On a longtemps nié l'emploi de l'harmonie proprement dite chez les anciens Hellènes; aujourd'hui, les archéologues sont forcés de reconnaître que cet emploi est un fait réel, irréfragable. Les textes originaux qui l'attestent sont obscurs, il est vrai, et c'est précisément cette circonstance qui a fait naître et qui a prolongé la discussion. On en serait même encore à discourir sur ce point, si M. Vincent, de l'Institut, n'avait traduit dernièrement, avec le plus grand bonheur (376), la musique de la première Pythique de Pindare, découverte par le P. Kircher dans un couvent de la Sicile (377). La science a vu avec le plus grand étonnement que cette *Pythique* offrait un magnifique chœur à deux voix réelles, entremêlé de quelques consonnances d'octaves qui devaient produire un effet prodigieux. Quelques érudits ont voulu nier l'authenticité du monument trouvé par Kircher. Un archéologue éminent a même dit, à ce sujet, dans une séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, le 3 mars 1848 : — « M. Boëckh a fort bien démontré que le chant de l'ode de Pindare n'appartient pas à l'époque où vivait ce poëte, mais à des temps plus rapprochés de nous (378). » Étrange méprise ! L'autorité du nom le plus illustre de l'Allemagne actuelle est une ressource qui manque complétement aux partisans de la non-existence de l'emploi de l'harmonie chez les Grecs. *Burettus*, dit M. Boëckh en parlant de la musique de l'ode de Pindare, *Burettus ostendit non fictam rem videri* (379). — *Mihi certum est*, dit-il encore, *ipsius Pindari hanc esse melodiam* (380). — *Omnium Græcarum* (melodiarum) *optima est* (381). — Enfin, il affirme que cette mélodie offre à ses yeux un caractère si incontestable d'antiquité, qu'elle ne peut être que de Pindare : *Adeo vetusta, ut Pindarica non esse non possit* (382). D'ailleurs, M. Boëckh eût-il dit l'opposé de ce qu'il dit, il suffirait d'ouvrir le premier volume de la *Biographie universelle des musiciens* par

dam, J. Muller, 1829, in-4°, p. 8. — Dans sa *Biographie universelle des musiciens* (art. Marchetto, t. VI, p. 269), M. Fétis répète la même opinion, mais en des termes plus inadmissibles encore, car Marchetto n'a pas eu de *hardiesses prodigieuses* en fait d'harmonie : il n'a fait qu'exposer la doctrine reçue et suivie depuis longtemps. C'est cette doctrine qu'il faut consulter, si l'on veut bien traduire les compositions musicales du moyen âge à plusieurs parties. On sait que les anciens étaient fort sobres d'*accidents musicaux* : ils *supposaient* ces accidents; quant à les écrire, c'est à quoi ils ne songeaient guère, parce que les règles leur suffisaient.

(374) [*Toni vel modi*] *pulchra varietate harmonicæ delectationis ex gravibus acutisque sonis mixti, quasi quibusdam floribus respersi blandam atque convenientem reddunt melodiæ suavitatem.* (*De harmonica institutione*, apud Gerberti *Scriptores*, tom. I, p. 232, 2e col.)

(375) *Dictionnaire de musique*, article PLAIN-CHANT.

(376) *Notices et extraits de la Bibliothèque du roi*, etc., tom. XVI, part. IIe, in-4°, MDCCCXLVII, pp. 153-159. — Cf. *Analyse du traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin*, du même auteur, tirage à part, pp. 23-24.

(377) *Musurgia*, lib. VII, tom. I, p. 541.

(378) *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tom. XV, part. Ire, 1848, p. 230.

(379) *De metris Pindari*, lib. III, p. 266.

(380) *Ibidem*, lib. III, p. 267.

(381) *Ibidem*, p. 268.

(382) *Ibidem*, p. 269.

M. Fétis (383), et de comparer le spécimen que nous donne ce savant de la musique des anciens Scythes avec la composition musicale de Pindare, pour se convaincre que les deux monuments ont une origine commune, et que l'authenticité de l'un démontre invinciblement celle de l'autre. Or, M. Fétis avoue trois choses : la première, c'est que les Scythes ont été longtemps en contact avec les Grecs ; la seconde, que le spécimen qu'il donne, est un type que l'on retrouve dans tous les autres chants de ces peuples barbares; la troisième enfin, que la contexture mélodique de ces chants est tellement régulière dans sa modulation, que l'harmonie lui est en quelque sorte inhérente.

« D'où il suit, selon moi, que la musique des Scythes était harmonisable; — qu'elle descendait en ligne droite de la musique grecque; — que celle-ci pratiquait peu l'harmonie, comme le conjecture M. de Coussemaker (384), mais cependant qu'elle la pratiquait, ainsi que le prouve la première Pythique de Pindare; — que le plain-chant vient aussi de l'art grec, mais qu'il a subi des transformations de plus en plus favorables à l'harmonie proprement dite; — et finalement, que l'histoire de ces transformations offre une imposante série de monuments incontestables qui aboutissent à la création de l'harmonie de la tonalité actuelle, tandis que l'histoire de la musique des barbares du nord ne repose que sur des hypothèses ingénieuses ou des conjectures brillantes, mais dénuées de fondement solide.

« D'où il suit encore que tout raisonnement, qui s'appuie sur les prémisses du syllogisme des adversaires de l'harmonisation du chant grégorien, est faux, insoutenable, sans aucune consistance.

« Donc, le plain-chant n'est pas inharmonique de sa nature.

« Et qu'on ne dise pas que, pour être essentiellement harmonique, un système musical ne doit point concevoir la mélodie d'une manière isolée, indépendante, et que, dans le plain-chant, la tonalité conçoit fort bien le chant sans l'accompagnement de tels ou tels accords. — Ici, la prémisse serait vraie, mais la conséquence, entièrement fausse.

« Ce serait une grave erreur, en effet, d'accorder sous ce rapport à la musique moderne ce que l'on refuserait au chant grégorien, puisque le plain-chant et la musique moderne jouissent du même privilége à l'endroit de l'harmonie. Qu'est-ce à dire cependant? faut-il conclure, de mes paroles, qu'il n'y a point de différence entre l'art antique et l'art nouveau, entre saint Grégoire et Claude de Monteverde? Non, sans doute; mais, à force de vouloir faire de la philosophie de l'histoire sans bien connaître tous les faits essentiels qui forment le vrai fond de l'histoire, on a fini par émettre des paradoxes qui sont devenus des axiomes. Toucher à ces paradoxes et les dépouiller de leur manteau philosophique, c'est se montrer téméraire ou ignorant, c'est oser permettre à la modeste analyse d'entrer en lutte avec les magnificences de la synthèse. Et pourtant à qui la faute s'il en est ainsi? pourquoi affirme-t-on que la mélodie de l'art actuel est une fleur qui éclôt nécessairement sur la tige d'un arbrisseau que l'on nomme *harmonie*, et qu'il en est tout autrement de la végétation de la mélodie grégorienne, sorte de plante sauvage qui pousse d'elle-même dans le sable et ne peut vivre qu'à la condition d'être préservée de tout contact avec l'harmonie, dangereux parasite pour elle?

« Or, je veux bien admettre que, de nos jours, un artiste ne puisse régulièrement composer un chant en dehors des lois qui règlent la succession des accords dont la formation et l'enchaînement constituent notre tonalité musicale; mais, d'un autre côté, il faut reconnaître aussi qu'il en était absolument de même chez les anciens compositeurs grégoriens. Pour ceux-ci, il y avait pareillement un art sérieux qui combinait et réglait la simultanéité des sons; ces artistes reconnaissaient des consonnances et des dissonances; leurs idées n'étaient pas toujours là-dessus conformes aux nôtres, mais enfin il s'agissait pour eux d'une théorie et d'une pratique d'harmonie conformes à la tonalité de l'époque, et c'est là tout ce qu'il me faut constater en ce moment.

« Lorsqu'un artiste du moyen âge composait une mélodie liturgique, il ne faisait que développer *successivement* la théorie des consonnances et des dissonances qu'il concevait *simultanément*, c'est-à-dire, comme ensemble d'agrégats harmoniques dont les termes entendus ensemble *consonnaient* ou *dissonaient*. Essentiellement donc, avant d'être mélodiste, il était harmoniste à sa manière, comme nous le sommes à la nôtre. Pour lui comme pour nous, pas de mélodie légitime, régulière, sans le fondement supposé, mais toujours nécessairement préalable, d'un canevas harmonique en rapport avec les exigences tonales de cette mélodie. De là vient que, dans les plus anciens traités de plain-chant, il y a presque toujours des descriptions plus ou moins étendues, plus ou moins claires, sur les proportions des intervalles musicaux, sur la théorie des consonnances et des dissonances, sur l'emploi de ces choses dans la composition du chant. On peut voir un spécimen de cette méthode dialectique, notamment dans la *Musica* d'Hucbald (385). Ce corps de doctrine s'appelait *Institution harmonique* (Harmonica institutio), et les modernes, trompés par la forme aride et spéculative qu'adoptaient les anciens pour l'exposition de cet enseignement, se sont tous imaginé que bien des livres du moyen âge n'avaient aucune importance au point de vue de l'histoire de l'art. Il n'en est pas ainsi, comme on le voit : il n'y a point

(383) *De metris Pindari*, lib. III, p. 128.

(384) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 7.

(385) *Scriptores* Gerberti, t. I.

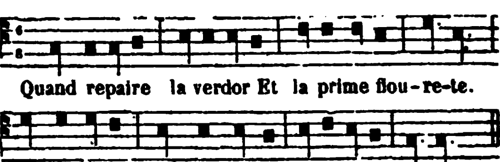
de monument sans intérêt pour l'archéologue studieux, car, pour lui, le plus petit morceau de parchemin finit toujours par être la révélation d'un mystère du passé. C'est ainsi, par exemple, que l'ouvrage de Réginon de Prum publié dans le premier volume des *Scriptores*, et dont j'ai découvert une excellente copie du XIIe siècle en tête de l'Antiphonaire de Montpellier, nous prouve la réalité du procédé harmonique que je viens de signaler comme présidant, pendant le moyen âge, à la composition du chant. Réginon compare la musique à une forêt très-vaste et très-profonde, *vastissimam et profundissimam musicæ institutionis silvam*; et il ajoute aussitôt que la musique a des arcanes si impénétrables, qu'elle semble braver l'intelligence humaine, *quæ tantæ caliginis obscuritate involvitur, ut a notitia humana recessisse videatur*. Les instrumentistes, dit-il, et les chanteurs vulgaires ne sont point capables de rendre compte de la nature et de l'essence de l'art qu'ils professent. Demandez-leur de vous raconter l'histoire des instruments qu'ils jouent, priez-les de vous expliquer la théorie des consonnances, l'affinité des sons, comment et pourquoi un son peut s'associer à un autre son musical, — vous en obtiendrez cette seule réponse : *Nous jouons ou nous chantons comme nous l'ont appris nos maîtres*. A peu près, continue Réginon, comme des enfants qui chantent des psaumes par cœur sans en comprendre le sens mystique. A peu près encore, comme ces personnes qui prennent plaisir à voir un beau tableau, mais qui n'entendent rien à la formation ni à la propriété des couleurs. Seul, dit-il, le musicien digne de ce nom se rend compte de tout ce qui frappe les sens d'une manière musicale; seul, il peut soumettre son art à l'analyse, en appuyer les principes sur des raisons certaines, et montrer les lois en vertu desquelles les sons musicaux se réunissent et se groupent pour former un chant : *quali inter se junctæ sint sonorum vel vocum proportione* (386).

« Or, pourquoi cette préoccupation des anciens mélodistes par rapport aux consonnances et aux dissonances, si cette préoccupation, qui nous semble aujourd'hui fort inutile au mélodiste du moyen âge, n'avait pas été pour celui-ci une condition essentielle de son art?

« Pourquoi cette véritable manie de tous les auteurs didactiques de cette époque, qui n'écrivaient cependant que pour le plain-chant, pourquoi, dis-je, cette manie de toujours parler des consonnances et des dissonances, si rien de cela n'avait été utile, nécessaire même au plain-chant considéré comme pure mélodie?

« Pourquoi encore les auteurs de traités de musique mesurable et de composition plus ou moins profane de la même époque, comme Francon de Cologne, par exemple, disent-ils en termes fort clairs : *Quare una concordantia magis concordat quam alia? planæ musicæ relinquitur* (387). Sinon parce que l'étude fondamentale de la théorie harmonique était réservée aux artistes qui s'occupaient alors de plain-chant, théorie indispensable à tous ceux qui voulaient créer une mélodie de musique plane?

« Pourquoi enfin les compositeurs de musique à plusieurs parties, depuis Francon jusqu'au XVIIe siècle, ont-ils toujours pris, pour base de leur travail, excepté toutefois dans le *Conductus* (388), un fragment plus ou moins étendu de plain-chant? pourquoi, sans cette base, se croyaient-ils livrés à un isolement dont ils se défiaient et pour ainsi dire sans un guide sûr réglant leurs inspirations? sinon encore parce qu'ils concevaient difficilement qu'on pût faire une bonne mélodie sans le secours de la science harmonique. Nous autres, modernes, nous trouvons, dans les chansons des trouvères du moyen âge, une naïveté qui nous enchante, et nous les regardons comme des mélodies écloses librement sur les lèvres de nos vieux compositeurs. Et pourtant il n'en est rien : les recueils de soi-disant mélodies originales des trouvères ne sont que des collections de parties séparées appartenant à des compositions à plusieurs voix, et bâties avec un admirable génie sur une petite phrase de plain-chant, sur quelques notes d'une antienne, d'un répons ou d'un neume alléluiatique. Ainsi, par exemple, cette fraîche et gracieuse cantilène du XIe ou du XIIe siècle :



n'est autre chose qu'une mélodie créée harmoniquement sur un fragment de plain-chant fort connu, qui fait la partie de ténor, pendant qu'une troisième voix exécute un autre chant non moins beau sur ces paroles: *Flos de spina rumpitur*, etc. Il en est de même de tout ce que l'on regardait jusqu'à présent comme des produits mélodiques du moyen âge, indépendants de l'harmonie. A cette époque, je le répète, rien n'était, en musique, indépendant de la science qui présidait à la formation et à l'enchaînement des accords. L'harmonie était la base et le

(386) Apud Gerberti *Scriptores*, t. I, p. 245-246.
(387) *Idem*, tom. III, p. 11, 2e col., sub fine.
(388) Voir ce que j'ai dit du *Conductus* dans le *Dictionnaire de plain-chant* de M. d'Ortigue.
(389) Fol. 78 verso du manuscrit H. 196, in-4° splendide du XIVe siècle, appartenant à la bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier. Ce manuscrit comble une lacune de trois siècles dans l'histoire de l'art musical en Europe. Je me félicite d'avoir eu le bonheur de révéler à l'érudition, en 1851, les trésors qu'il renferme et qu'on ne trouvera nulle part ailleurs. M. d'Ortigue a rendu compte de cette découverte dans son *Dictionnaire de plain-chant*, p. 189.

régulateur de l'art ; nul ne songeait à se soustraire à la domination de ce critérium musical, ni le compositeur grégorien, ni le symphoniaste, ni le diaphoniaste, ni le trouvère en déchant, ni le modeste organisateur, ni même le génie mélodiste qui inventait le *Conductus*. Ce dernier, il est vrai, ajoutait une, deux, trois ou quatre parties à un thème de chant que son imagination avait conçu, mais ce privilége devait être racheté par des conditions indispensables : ce thème devait être mélodiquement aussi beau que possible, *qui vult facere conductum, primo cantum invenire debet pulchriorem quam potest* (390), et, sous ce rapport, l'artiste rentrait dans la classe des compositeurs de plain-chant, et faisait lui-même son canevas harmonique au lieu de le prendre dans l'Antiphonaire ou le Graduel.

« D'après tout ce qui précède, je crois être en droit de conclure que le plain-chant, loin d'être inharmonique de sa nature, est au contraire essentiellement harmonique, et que nier cette vérité, c'est fouler aux pieds toute l'histoire musicale du moyen âge. Je respecte infiniment les auteurs contemporains que la vérité me force de combattre en ce moment; mais l'harmonisation du chant liturgique est une cause si importante, qu'il m'était impossible de laisser s'établir, à aucun prix, des assertions erronées qui auraient pu jeter l'art dans une voie déplorable.

« Il me reste encore deux questions à examiner; je vais le faire le plus brièvement possible.

« Je n'ai presque rien à dire sur les circonstances dans lesquelles *on peut* harmoniser le plain-chant. On sait que le contre-point vocal exige beaucoup plus de ressources qu'un simple accompagnement harmonique exécuté sur l'orgue. Le premier, naturellement, accuse une certaine pompe cérémonielle dans l'office; il n'en faut donc point abuser, mais suivre ici la marche que Jean XXII nous a tracée dans sa Bulle. A Paris, par exemple, où l'on gâte les meilleures choses en les exagérant, plusieurs personnes influentes du clergé exigent l'emploi presque continuel du contre-point vocal ou *faux-bourdon*. Or, rien n'est plus fatigant à entendre que cette incessante harmonie, comme aussi rien n'est plus en opposition avec l'esprit même du culte. Chaque rite, en effet, a son degré, son caractère distinctif, sa couleur (391), son importance enfin dans l'économie liturgique. A force de vouloir donner une allure solennelle aux moindres choses, sous prétexte d'attirer la foule dans nos temples en visant à l'éclat, on finit par rendre impossibles, quand il le faut, toute splendeur et toute pompe. *Assueta vilescunt*.

« L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue est une sorte de transaction dont il ne faut pas, non plus, exagérer l'emploi. Or, ici encore, que d'écueils à éviter! que d'idées fausses à combattre! que de préjugés à détruire! En supposant un organiste-accompagnateur qui ait du génie (du génie catholique, bien entendu), — en supposant encore que le pasteur de la paroisse ait des connaissances solides en esthétique de musique religieuse, — il arrivera souvent que l'artiste ne voudra pas chômer sur son orgue; qu'aux plus petites fêtes comme aux plus solennelles, il se sentira l'impérieuse démangeaison de tout accompagner en belle et bonne harmonie; que si son orgue possède des jeux d'anches aux sons éclatants, on tirera les registres de ces jeux pour faire beaucoup de bruit, et, de propos délibéré, l'on ne manquera pas d'étouffer les voix, au lieu de les soutenir, de les aider, de les diriger et de les mettre pleinement en relief. Que si l'artiste se contente quelquefois de donner le ton et d'abandonner ensuite les voix à elles-mêmes dans des circonstances convenables d'ailleurs et en vue d'un contraste, on se récriera : *Pourquoi donc un orgue, si l'on n'en joue pas?* — Que si ce même artiste, pour apporter un peu de variété dans son jeu, suit parfois mélodiquement le chant sacré sans l'auxiliaire des accords, on se récriera derechef : les uns l'accuseront de paresse; les autres, d'ignorance. On aura beau répondre aux critiques que l'*ennui naquit un jour de l'uniformité*, — qu'il faut être *sobre en toutes choses*, — que l'ornement doit être en rapport avec le fond qui le porte, que les offices se suivent, mais ne se ressemblent pas, et mille autres arguments pareils : on trouvera encore et toujours des griefs à formuler, des reproches à faire, des théories à établir sur la pointe d'une aiguille, ou sur la question de l'esthétique, ou sur des détails d'expérience lors même qu'on n'en a pas. Mozart reviendrait au monde et se ferait organiste-accompagnateur, qu'il ne parviendrait pas à contenter tout le monde, et qu'on lui dirait encore : *Cherche ailleurs, si tu ne veux pas me servir comme je l'entends!* On aurait le génie de Boëly, le premier organiste français des temps modernes, qu'on finirait par vous dire fort poliment : *Vous n'êtes pas capable; les fidèles ne peuvent plus vous souffrir; veuillez céder la place à un plus habile.....* Et le lendemain, les journaux de musique religieuse annonceraient cette grande nouvelle : *Un jeune artiste de seize ans, élève de la maîtrise de..., vient d'être nommé organiste de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois. Cette nouvelle sera bien accueillie, nous l'espérons, dans le monde artistique, et le ministre des cultes ne peut manquer d'approuver hautement une nomination dont l'initiative fait le plus grand honneur à M.* ***.

« M. Ludovic Vitet, le spirituel et savant académicien que je regarderai toujours comme l'un de mes chers bienfaiteurs, a

(390) Franconis *Ars cantus mensurabilis*, cap. 11, apud Gerberti *Scriptores*, t. III, p. 13.

(391) D'Ortigue, *Dict. de plain-chant*, art. COULEURS LITURGIQUES.

parlé des *Allobroges*, des *Goths* ou des *Lombards*, et suppose que ces peuples aimables pourraient bien avoir fait *quelque récente visite dans le domaine de la musique religieuse* (392). Le brillant et profond critique a été courtois : sous le voile ingénieux de l'hypothèse, il a constaté un fait véritable, une calamité qui désole l'Eglise depuis longtemps, et à laquelle il faut s'efforcer de mettre un terme. Malgré quelques efforts partiels, la musique religieuse est tombée dans un état de barbarie qui contraste singulièrement avec le *progrès* dont on fait partout un si pompeux éloge. Le clergé reste indifférent sur une question dont l'importance même lui échappe. Il y a, certainement, d'admirables exceptions à cette indifférence générale ; mais la masse forme une sorte de torrent qui entraîne l'art religieux à une ruine inévitable. La maison de Dieu semble avoir accordé l'inviolabilité de l'asile à des chantres ignares dont la présence ne serait même pas acceptée dans la plus mauvaise réunion musicale du monde profane. Les organistes-accompagnateurs ou autres n'ont même pas toujours l'avantage de posséder les premières notions de l'harmonie ; et quand il n'en est pas ainsi, lorsqu'ils sont familiers avec ces notions, ils font usage de l'harmonie moderne qu'ils ont apprise, que seule ils connaissent, sans s'inquiéter si ce qu'ils font est en rapport avec la tonalité du plain-chant. Pour eux, *pour les savants*, l'art ne remonte pas au delà de Rameau. Accords de septième sur la dominante, accords de septième diminuée, accords de neuvième, etc., etc., pourvu que tout cela s'emploie d'après les règles de l'art actuel qui sont enseignées dans les académies ou les CONSERVATOIRES DE MUSIQUE (393), on n'en demande pas davantage : on ne conçoit rien de plus parfait ni de plus convenable.... Ce serait même faire preuve de *gothicisme* et d'ignorance profonde, que de supposer qu'il existe, en dehors de la musique moderne, quelque chose de bon pour l'harmonisation du plain-chant !

« Telle est la situation de la science dans l'Europe musicale du XIXe siècle... Ce simple exposé des faits donnerait pleinement raison à MM. d'Ortigue et de la Fage, s'il fallait juger de l'art par l'abus dont il est l'occasion. On conçoit sans peine que des musiciens d'une haute intelligence s'en viennent à jeter un cri de détresse, d'exagération même, en présence des turpitudes honteuses ou soi-disant artistiques qui désolent le lieu saint Oui, si le plain-chant doit-être accompagné, soit avec les voix, soit avec l'orgue, comme on le fait de nos jours surtout, il est infiniment préférable de ne plus l'accompagner du tout. Si l'harmonie dont on s'obstine à l'affubler, doit toujours être ou un vêtement de granit qui l'écrase, ou un habit d'arlequin qui le rende ridicule, — oui, encore, bannissons du sanctuaire tout ce qui n'est point *mélodie grégorienne pure* et *monodique*. Il vaut infiniment mieux, dans cette hypothèse, laisser le plain-chant ce qu'il est, porter toute son attention à l'exécuter d'une manière convenable, en préparer les meilleures règles de théorie et de pratique, et combattre enfin les préjugés, injustes au fond, avec lesquels on accueille dans le monde la sublime musique de l'Eglise.

« Mais fort heureusement, et en dépit des oraisons funèbres que l'on prononce déjà sur *la tombe du plain-chant*, il ne faut désespérer ni de l'avenir de l'art grégorien, ni du triomphe des vraies traditions harmoniques qui conviennent à la nature de cet art austère parce qu'il est religieux. Si respectables que soient les savants, si puissante que soit leur parole, la science et la parole de nos pieux évêques prévaudra contre tous les obstacles, et, à mesure que la lumière se fera sur ces questions importantes, on verra les préjugés disparaître peu à peu, le plain-chant renaître en quelque sorte de ses cendres, et l'harmonie l'embellir sans le défigurer. Ce qui appartient au sensualisme restera l'apanage de l'art profane et théâtral ; ce qui convient à la douce et sainte prière de l'âme restera le privilége de la musique religieuse. Et, en attendant que les idées s'assainissent, que la pratique des musiciens se ploie sous le joug des vraies théories qui distinguent le plain-chant d'avec la musique moderne, il faudra proclamer sans relâche cette belle prescription de Monseigneur Parisis, fidèle et vénérable écho de Jean XXII : « Désirant que tous les fidèles présents à nos saintes cérémonies mêlent leurs voix, autant qu'il leur est possible, aux chants de l'Eglise, nous voulons que, surtout pour les parties de l'Office auxquelles tous peuvent le plus facilement prendre part, *le plain-chant soit seul exécuté*.

« Nous comprenons dans cette règle les *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, les proses, les hymnes, les B. brefs et surtout les Psaumes, pour lesquels cependant nous ne défendons pas les *faux-bourdons*, quand ils sont exacts, écrits, préparés, et que l'on possède les moyens de les exécuter à coup sûr. Nous sommes loin d'interdire, pour aucun de ces chants, l'accompagnement de l'orgue ; *nous le désirons*, au contraire, et nous sommes heureux d'avoir pu l'introduire depuis longtemps dans notre église cathédrale. Mais toujours nous voulons alors qu'il accompagne le plain-chant seul (394). »

« Reste donc à savoir quelle est l'harmonie qui doit prévaloir dans l'accompagnement *vocal* ou *instrumental* du plain-chant grégorien. Résoudre cette question, c'est com-

(392) *Journal des Savants*, cahier de novembre 1851.

(393) C'est à dessein que je souligne ces mots.

(394) *Instruction pastorale de* 1846 *sur le chant de l'Eglise.*

pléter ce qui me reste à dire pour satisfaire au programme de ce chapitre.

« Ici, je ne dois plus me préoccuper des adversaires de l'harmonisation de la musique plane, parce que je crois n'avoir laissé sans réponse péremptoire aucune de leurs objections. Mais, en revanche, je me trouve forcément en face de deux systèmes qui se disputent le terrain de l'harmonie convenable au plain-chant; et, encore, ces deux systèmes se scindent-ils en plusieurs subdivisions qui sont plus ou moins embarrassantes pour la critique.

« Le premier de ces systèmes professe à haute voix qu'il ne faut appliquer au plain-chant que les accords employés avant la fin du XVIe siècle, époque où Claude de Monteverde créa instinctivement la tonalité de la musique moderne.

« Le second, et c'est la pratique sinon universelle, du moins générale, considère le plain-chant comme une musique incomplète, en corrige les diverses gammes d'après les deux types majeur et mineur de l'art actuel, et y assouplit sans scrupule les théories de l'harmonie contemporaine.

« J'ai dit que ces deux systèmes offrent des subdivisions embarrassantes.

« En effet, les écrivains qui se rangent sous la bannière du premier système, divisent fort arbitrairement les diverses périodes de l'histoire musicale du moyen âge. Les uns inclinent en faveur du système harmonique qui était usité, dans l'Europe chrétienne, avant le XIIe siècle. Cette théorie compte à peine quelques partisans *quand même*, et, à vrai dire, les archéologues en sont à peu près les seuls adeptes, sans aucun inconvénient pour nos oreilles modernes : leur unique but étant de reproduire les monuments de l'art, quels qu'ils soient, on ne saurait les blâmer en aucune façon, parce que, ainsi que cela doit être, leur opinion reste simplement à l'état de simple érudition historique. Quand on reproduit des monuments, il faut les recueillir comme ils sont, avec exactitude et sans arrière-pensée. L'archéologue doit être un véritable portraitiste, — consciencieux, fidèle, inflexible !

« D'autres musiciens, parmi lesquels je citerai M. L.-S. Fanart, directeur du conservatoire de musique de Reims, — d'autres musiciens, disons-nous, rejettent l'emploi de l'harmonie primitive, qu'ils appellent *romane* (je ne sais trop pourquoi), pour l'accompagnement du plain-chant, et adoptent l'harmonie usitée pendant la période *gothique* (nom plus singulier encore), c'est-à-dire, le système d'accompagnement que les artistes ont mis en usage, dans l'Europe, depuis le XIIe siècle jusqu'à la moitié du XVIe siècle (395). Cette épithète de *gothique* qui ne signifie rien ici, confond d'ailleurs toutes les vraies notions de l'histoire musicale. La période *primitive* de l'harmonie européenne s'étend depuis les premiers siècles de l'Église jusque vers la première moitié du XVe siècle environ ; et ce que l'on décore abusivement du nom de période *gothique*, dans le sens de M. Fanart, commence vers la seconde moitié du XVe siècle et se trouve personnifié dans les chefs-d'œuvre de l'immortel Palestrina, mort en 1594.

« C'est de la mort de Palestrina que datent les commencements de l'harmonie moderne, expression *virtuelle* des futures destinées de la tonalité musicale en Europe.

« Or, en admettant l'une des applications des systèmes d'harmonie en usage soit dans la période primitive, soit dans la période transitionnelle qui s'écoule depuis la seconde moitié du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe, soit enfin dans la période moderne qui commence à la mort de Palestrina, on se trouverait encore en présence de trois théories fort contradictoires, et, par conséquent, fort embarrassantes.

« Laquelle de ces trois théories est la bonne? Quel parti prendre en pareille circonstance? Où se trouve la vérité dans cette question si obscure et si délicate?

« Pour déblayer le terrain, disons tout d'abord qu'il est impossible d'admettre l'emploi simultané de l'harmonie moderne et de la mélodie grégorienne. C'est un mélange qui peut flatter l'oreille et qui la flatte même beaucoup trop, mais que repousse le plus simple bon sens. Voici comment je m'exprime sur ce mélange hybride dans l'article *Accompagnement* que j'ai composé à la demande de M. d'Ortigue, et auquel ce savant a bien voulu donner une hospitalité toute cordiale dans son *Dictionnaire de plain-chant* : « Je ne dirai rien des méthodes où l'accompagnement du chant ecclésiastique repose sur l'harmonie moderne. Malgré l'obstination des organistes les plus renommés, il est clair qu'en associant deux tonalités essentiellement différentes, on imite l'architecte qui mettrait des colonnes *grecques* dans une cathédrale *gothique*. Et si des considérations générales on voulait passer à des considérations plus directes, plus spéciales, plus intimes, les arguments se présenteraient en foule pour condamner, je ne dirai pas l'emploi des accords les plus passionnés de l'art moderne dans l'harmonisation du plain-chant, mais même l'usage du simple accord de septième sur la dominante.

« Qu'est-ce, en effet, que cet accord de septième sur la dominante? C'est la base de notre tonalité moderne. Retranchez-le, et la musique, telle que nous l'entendons de nos jours, n'existe plus.

« La présence de cet accord suppose une gamme unique, majeure ou mineure, ayant une dominante toujours placée à une quinte au-dessus de la tonique. Elle suppose bien d'autres idées auxquelles je ne veux pas m'arrêter, parce que celle que je viens d'émettre me paraît à la portée des intelligences les plus étrangères aux graves questions de tonalité musicale.

(395) *Livre choral*..., par L.-S. Fanart, Paris, gr. in-8°, MDCCCLIV, préface, p. XVIII.

« Or, si l'on emploie la septième sur la dominante en accompagnant le plain-chant, il faut que cet accord soit placé sur la cinquième note de chaque gamme grégorienne, ou bien il faut qu'on le fasse entendre sur la dominante réelle des échelles du plain-chant.

« Dans le premier cas, l'harmonie sera en opposition formelle avec les deuxième, troisième, quatrième, sixième et huitième modes ecclésiastiques. En effet, dans le deuxième mode, la dominante est à une tierce mineure au-dessus de la tonique; dans le troisième, à une sixte mineure; dans le quatrième, à une quarte; dans le sixième, à une tierce majeure; dans le huitième, à une quarte.

« Ce simple exposé ne démontre-t-il pas jusqu'à l'évidence que l'accord de septième sur la dominante, c'est-à-dire sur la cinquième note de chaque gamme grégorienne, est une monstruosité qui dénature tout et que rien ne justifie?

« Dans le second cas, l'absurdité n'est pas moindre. Autant vaudrait dire que la septième sur la dominante a sa fondamentale sur la tierce, sur la quarte et sur la sixte d'une gamme musicale. Cela n'est pas soutenable; mais les artistes, qui suivent plutôt les caprices de leur imagination que les règles du bon goût, n'en persistent pas moins à propager la plus singulière de toutes les erreurs. On dirait que ce qui frappe l'oreille n'est soumis à aucune règle positive; et, parce qu'on a proclamé que plus la musique procure d'émotions, plus aussi elle atteint son but, on croit remplir cette condition sensualiste en bouleversant tous les principes.

« Les travaux d'archéologie musicale qui honorent le XIXe siècle apporteront peut-être un remède à cet oubli des notions esthétiques les plus vulgaires. Je le désire. Pour mon compte, je n'ai pas honte d'avouer que si l'ignorance des monuments de l'art a pu m'égarer comme beaucoup d'autres, l'étude consciencieuse de ces mêmes monuments a trouvé en moi un esprit docile. Les noms les plus célèbres n'ont point justifié à mes yeux ce que je regarde comme une grande aberration de l'intelligence humaine (396). »

« En citant les lignes précédentes, je ne veux que constater un point doctrinal qui, au jugement des érudits, se trouve placé au-dessus de toute contestation sérieuse. Quelques amateurs ont ajouté des accompagnements *modernes* à des mélodies *antiques;* des artistes ont publié des méthodes pour l'orgue, dans lesquelles la tonalité actuelle est constamment en opposition avec la tonalité grégorienne; des savants fort recommandables ont même soutenu que, depuis les Romains jusqu'au XIXe siècle, la tonalité musicale a toujours été la même; mais tout cela est devenu insoutenable, surtout de nos jours, grâce à une saine et vigoureuse logique appuyée sur les monuments mieux connus de l'histoire. M. Fétis, ici chef d'école, M. d'Ortigue, M. Alexandre Le Clercq, M. Stéphen Morelot, M. Fanart et bien d'autres encore qui ont quelque autorité dans la science, mettent l'harmonie moderne hors de cause lorsqu'il s'agit de l'accompagnement du chant liturgique. C'est avec bonheur que je signalerai l'apparition de nouveaux philosophes musiciens qui, dans des ouvrages tout récents, viennent augmenter le nombre toujours trop petit des partisans de la saine doctrine. Je dois citer, entre autres, M. A. Herland qui, au moment où j'écris ces lignes (397), a fait paraître un beau volume grand in-8°, intitulé : *Lois du chant d'Eglise et de la musique moderne. Nomothésie musicale.* Ce volume, qui est écrit avec toute l'ampleur et toute la limpidité d'un travail bien conçu, est empreint d'une couleur vraiment magistrale; à part quelques inexactitudes, on peut dire qu'il renferme une foule de choses neuves et transcendantes qui font le plus grand honneur à l'écrivain. M. Herland, du fond de la Bretagne et connaissant à peine les grandes discussions qui s'agitent dans le domaine de l'érudition musicale, se pose à son coup d'essai au premier rang des musicistes les plus distingués. « Depuis quelque temps, dit-il, certains musiciens sacrés semblent avoir adopté exclusivement la notation moderne avec ses *dièses* et ses *bémols*, pour l'appliquer ainsi au plain-chant. *Si, dans leur pensée, cette adoption a pour but d'opérer la fusion de la musique moderne et de la musique religieuse, et d'ajouter ainsi à la popularité de cette dernière, nous osons leur affirmer que, confondant le désir du bien avec le bien lui-même, cette fatale adoption aurait pour conséquences inévitables de supprimer les modes, de dépopulariser le chant sacré et de porter le dernier coup à l'œuvre commune de saint Ambroise et de saint Grégoire* (398). » Excellente théorie, s'il en fut jamais; théorie juste, parfaite, exprimée en des termes simples, mais précis comme ceux d'une équation...

« Avant peu on finira par comprendre que la tonalité moderne et la tonalité antique peuvent avoir des affinités, mais qu'il n'est pas permis de les confondre, soit dans la pratique, soit dans la théorie. En attendant, je puis affirmer que l'on ne court aucun risque en excluant l'harmonie moderne de l'accompagnement du chant de saint Grégoire. La découverte du Nouveau-Monde n'a pas autorisé les géographes à le confondre avec l'ancien. Pourquoi en serait-il autrement dans la géographie des tonalités musicales?

« En attendant que l'usage de l'harmonie moderne soit entièrement aboli dans l'accompagnement des mélodies de saint Grégoire, tâchons de dissiper, du moins en principe, les doutes que l'on a soulevés sur le choix du système qu'il faut emprunter à

(396) Joseph d'Ortigue, *Dict. de plain chant*, pages 35-36.

(397) Mai 1854.

(398) *Lois du chant d'Eglise*, Paris, chez Didron, rue Hautefeuille, 1854, pp. 121-122.

l'Europe catholique et que celle-ci pratiquait avant la fin du XVIᵉ siècle.

« La chose n'est pas facile, parce que les écrivains qui ont traité cette question n'ont point connu parfaitement les différentes périodes historiques de l'harmonie avant Palestrina, et que dans leurs tentatives d'application actuelle, ils n'ont tenu aucun compte de nos exigences physiologiques. Toute la question cependant se réduit à ceci : « Avant notre tonalité moderne, c'est-à-dire avant la fin du XVIᵉ siècle, y a-t-il eu en Europe un système d'harmonie en rapport avec le plain-chant et que l'art et nos oreilles puissent approuver ? Et même, dans cette longue période d'élaboration pénible et lente, ne pourrait-on pas trouver des fragments de théorie harmonique dont la restauration faite avec sagesse serait encore aujourd'hui même très-satisfaisante, et enrichirait ainsi le fond de l'art palestrinien ?»

« Il me semble que résoudre ce problème, c'est résoudre la question même qui m'occupe. Dire : *Adoptons l'harmonie de Palestrina, adoptons l'harmonie des premiers âges, adoptons celle des médiévistes, sans y rien ajouter, sans en rien retrancher*, c'est tomber plus ou moins dans l'erreur, et c'est le tort de tous les écrivains spéciaux. Il est vrai que l'art est magnifique, splendide même avec Palestrina ; mais il est également vrai qu'il n'est pas rigoureusement complet et qu'il exige l'inutile sacrifice de ce qui est *avouable* dans les tentatives antérieures ; comme aussi, en remontant au delà de ce grand homme et en mettant à néant les conquêtes de son école, pour n'adopter que les rudiments harmoniques des époques précédentes, on confond les tâtonnements, les pénibles essais et la formation toujours lente de l'art avec l'art lui-même arrivé à son complet développement.

« Il y a donc ici une grande opération d'éclectisme à faire. Et pour la réaliser avec bonheur, il faut absolument mettre de côté toutes les erreurs historiques qui circulent et tous les systèmes que l'on invente dans un cabinet d'études sans se préoccuper des monuments historiques. Nous ne sommes plus à l'époque, récente encore, où l'on enseignait fort tranquillement que Gui d'Arezzo avait inventé les noms de notes *ut-ré-mi-fa-sol-la*, où l'on disait qu'il était l'auteur de la méthode des muances, où l'on débitait de la manière la plus pacifique que Jean de Muris avait trouvé certaines figures représentant les valeurs de notes dans la musique mesurée ; on n'oserait plus soutenir aujourd'hui qu'au moyen âge les trouvères concevaient la mélodie d'une manière indépendante de l'harmonie, car je connais parfaitement celui qui a démontré que les *trouvères* ne *trouvaient* que l'harmonie d'après un chant donné et connu bien longtemps avant eux ; enfin les hommes sérieux n'imitent pas certains auteurs qui, écrivant en l'an de grâce 1854, se permettent de dire que l'harmonie, avant le XVᵉ siècle, est *grandiose, mais quelquefois sévère jusqu'à la dureté, et pauvre jusqu'à la monotonie ;* en un mot, qu'elle est l'analogue de ce qu'on appelle en architecture *l'époque ogivale à lancettes ;* comparaison prétentieuse que Jean Tinctoris, imposante autorité de la fin du XVᵉ siècle, réfuterait en ces termes, s'il vivait encore : *Si visa auditaque referre liceat, nonnulla vetusta carmina ignotæ auctoritatis, quæ apocrypha dicuntur, in manibus aliquando habui, adeo inepte, adeo inscite composita, ut multo potius aures offendebant quam delectabant ;* NEQUE, *quod satis admirari nequeo*, QUIDPIAM COMPOSITUM NISI CITRA ANNOS QUADRAGINTA EXSTAT, QUOD AUDITU DIGNUM AB ERUDITIS EXISTIMETUR (399). Laissons donc de côté *l'époque ogivale à lancettes*, ne remplaçons point les faits par de belles phrases, et abordons carrément la véritable méthode d'accompagner, sur l'orgue ou avec les voix, les mélodies du chant grégorien. Plus la tâche est difficile, plus nous devons espérer d'indulgence de la part du lecteur.

« On conçoit que, dans un ouvrage comme celui-ci, on doit plutôt trouver des principes généraux d'accompagnement grégorien que des détails intimes, pratiques et complets qui conviennent plutôt à une méthode spéciale. Cette méthode paraîtra quelque jour, je l'espère ; en attendant, je renvoie au *Dictionnaire de plain-chant* de M. d'Ortigue, et me borne à donner ici une nomenclature rapide des règles qui dominent mon sujet. *Intelligenti pauca.*

« En matière d'accompagnement des mélodies de saint Grégoire et de toutes celles qui leur ressemblent, il faut d'abord se prémunir contre les assertions trop absolues des auteurs dont le système unique est le contre-point de note contre note.

« Le plain-chant peut être exécuté de trois manières : *lentement*, d'un mouvement *modéré*, ou d'une manière un peu *rapide*. « Le degré de lenteur ou de vitesse que l'on donne à chaque note d'une mélodie, doit exiger une différence quelconque dans l'harmonisation de cette mélodie elle-même. Si le chant s'exécute avec un mouvement modéré, le contre-point de note contre note pourra parfaitement lui convenir, sauf quelques exceptions. Si la mélodie est chantée vivement, ce genre d'accompagnement cessera d'offrir la même convenance, parce que chaque accord, s'y succédant avec rapidité, produira plus de secousses que d'harmonie : l'accompagnement ne fera qu'embarrasser l'allure prompte et légère du chant. Si, enfin, la cantilène religieuse revêt le caractère de l'*adagio*, l'harmonie de note contre note pourra paraître un peu nue, et l'oreille sera peut-être en droit de désirer alors des combinaisons plus variées de contre-point.

« Supposer un accompagnement uniforme pour les morceaux de chant liturgique, son-

(399) *De arte Contrapuncti*, manuscrit n° 6145 de la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris. Voir ma *Table onomastique* de la nouvelle édition de l'ouvrage de dom Jumilhac, art. *Tinctoris*.

mis à des mouvements *lents*, *modérés* ou *vifs*, c'est tout confondre, et c'est ce que je combats sans hésiter. Donc, pas de système unique, pas de méthode absolue, pas de théorie exclusive; mais, au contraire, appropriation judicieuse d'une harmonie toujours convenable à la tonalité des mélodies grégoriennes.

« Tel est le point de vue nouveau où il faut se placer, si l'on veut comprendre parfaitement les règles que je vais donner (400). »

« Le mouvement *modéré* exige le contre-point de note contre note. Les deux autres mouvements veulent que l'on ajoute, dans le tissu de cette harmonie fondamentale, des notes de passage : si le chant est *vif*, les notes de passage se trouvent à la mélodie ; si le chant est *lent*, ces mêmes notes de passage se placent à la basse. Dans tous les cas le contre-point de note contre note est le prototype, et c'est le seul dont je parlerai.

« Le point essentiel est donc de connaître les accords ou *consonnances* qu'il est permis d'employer dans l'harmonie du chant grégorien, exécuté d'une manière qui tient le milieu entre le mouvement *adagio* et le mouvement *vif* (401).

« Il est bien entendu que, dans les deux cas des mouvements *lent* et *vif*, les notes de passage ne constituent jamais, du moins en général, un genre différent de celui que les contra-puntistes modernes nomment *contre-point de deux, de trois ou quatre notes contre une*. Sans cette restriction fondamentale, on tomberait dans le *fleuretis* ou *machicotage* blâmé et réprouvé par le Pape Jean XXII. Ce serait une sorte d'imitation grossière et entortillée du style *alla Palestrina*, comme on peut en entendre de malheureux spécimens à l'église de Saint-Sulpice de Paris, et comme on en peut voir des exemples dans le *Recueil de plains-chants d'église... harmonisés à trois ou quatre voix*, par M. Augustin Savard, savant homme fort estimable d'ailleurs (402). Si toutes ces monstruosités appartiennent à la musique profane, qu'on veuille bien le dire; mais quant à les confondre avec l'art religieux et avec la véritable harmonisation du plaint-chant, c'est à quoi toutes ces vieilles réminiscences d'une époque de mauvais goût ne parviendront jamais. Le temps est proche où le clergé, armé du fouet du divin Maître, chassera du sanctuaire toutes ces choses baroques. Ce sera un grand bienfait pour la religion et un grand triomphe pour l'art !

« L'accompagnement du chant grégorien doit être d'une excessive simplicité d'harmonie. Non-seulement il faut emprunter au contre-point de Palestrina ce que ce contre-point a d'essentiel en harmonie, comme le dit M. Fanart, mais il faut encore recourir à ce que les maîtres qui ont vécu avant Palestrina, offrent de supportable aux oreilles modernes. La seule chose à exclure, c'est la difficulté d'exécution, c'est l'harmonie offrant des formes plus ou moins canoniques : c'est, en un mot, tout ce qui exige une longue étude d'ensemble et d'exécution, tout ce qui ne peut pas être vraiment populaire.

« On enseigne généralement que les accords qui peuvent accompagner la mélodie liturgique, se réduisent à deux : l'accord parfait, majeur ou mineur, pris dans son état direct, et le même accord pris dans son premier renversement, pour parler le langage de ceux qui ont systématisé la théorie du contre-point depuis le célèbre Rameau. Cette doctrine est incomplète et a besoin de commentaires.

« Sans doute, ces deux sortes d'*accords* (403) formés avec les seules notes de chaque échelle grégorienne, forment la base de toute harmonie convenable au plain-chant; mais la base n'est pas tout l'édifice : pour que cet édifice s'élève au-dessus du sol, il faut que l'architecte entre dans une foule de détails aussi nécessaires à la construction que le fondement lui-même.

« Or, parmi ces détails, je remarque d'abord que l'agrégat harmonique, nommé *accord de quarte et sixte*, n'est pas contraire à la tonalité du plaint-chant, parce que l'intervalle de quarte était le fond du contre-point d'Hucbald et de Gui d'Arezzo, auteurs célèbres qui ne connaissaient et n'enseignaient que le pur plain-chant de saint Grégoire.

« Les compositeurs du XVI[e] siècle l'évitaient, non comme un élément contraire à la constitution tonale du plain-chant, mais seulement parce qu'il était pour leur oreille d'une trop faible sonorité (404). De nos jours, la sensation que produit l'intervalle de quarte placée au-dessus de la basse, dans l'accord de quarte et sixte, est bien loin d'être désagréable, et je ne vois pas de raison plausible pour l'exclure de l'harmonie grégorienne (405). »

« Cet accord de quarte et sixte n'est modifiable que dans sa sixte, qui peut être *majeure* ou *mineure*, selon qu'elle est telle d'après les notes de la gamme du mode grégorien qu'il faut accompagner.

« Deuxièmement, l'accord parfait, employé dans son état direct, offre également une tierce dont la nature est fixée par les règles suivantes :

« A. On la forme en général avec les notes naturelles du mode soumis à l'accompagnement.

(400) *Dict. de plain-chant*, par M. J. d'Ortigue; art. ACCOMPAGNEMENT, par Th. Nisard, pp. 47-48.

(401) Voir deux exemples qui appartiennent aux mouvements *lent* et *vif*, dans mon article ACCOMPAGNEMENT, du *Dictionnaire* de M. d'Ortigue, p. 76.

(402) Paris, chez Madame veuve Canaux, et chez l'auteur, même ville, rue des Fossés-Saint-Victor, n° 14. Ce recueil porte l'approbation de Mgr. l'archevêque de Paris.

(403) Un manuscrit du XV[e] siècle, inconnu à tous les bibliographes de la musique, et qui se trouve à la bibliothèque impériale de Paris, est le plus ancien monument où le mot *accord* est employé dans le sens de plusieurs sons entendus simultanément.

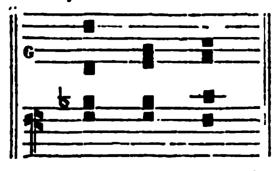
(404) *Voy.* le *Saggio* du P. Martini, tom. 1, pp. 98-99.

(405) Th. Nisard, *Dictionnaire de plain-chant*, par M. d'Ortigue; art. ACCOMPAGNEMENT, p. 41.
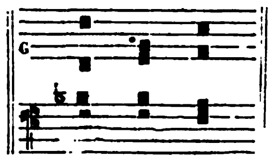
« B. Au commencement d'un morceau, l'accord parfait direct peut suivre la règle générale (A) qui préside à la formation de sa tierce; mais, à la fin, il faut toujours que cette tierce soit majeure. « Composant à plusieurs parties, dit le P. Parran (406), il ne faut jamais faire finir une partie par la tierce mineure à la fin d'une pièce; ainsi par la majeure. » On connaît la prédilection des anciens contra-puntistes pour cet axiome : *Fini tribuitur perfectio*. Or, la tierce est une consonnance imparfaite, et, en la *majorant*, l'oreille semble reconnaître dans cet intervalle quelque chose de plus parfait, de plus satisfaisant, de plus caractéristique comme terminaison et comme repos. Sous ce rapport, M. Fanart a donc eu parfaitement raison de dire : « L'organiste (accompagnateur) se gardera surtout de jamais terminer un morceau par la tierce mineure, ce qui montrerait qu'il n'entend absolument rien à l'accompagnement du chant ecclésiastique (407). »

« Troisièmement, l'accord parfait, pris dans son premier renversement, c'est-à-dire, comme agrégat harmonique de tierce et sixte, se forme en général avec les notes mêmes de chaque gamme grégorienne, comme les deux précédents accords; mais il offre des modifications curieuses et à peine connues, sur lesquelles je dois appeler toute l'attention des artistes. « Les compositeurs du XVIe siècle employaient souvent cet accord avec *triton* ou avec *fausse quinte*, et quelquefois même avec ces deux phénomènes réunis.

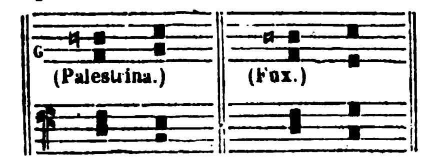
« B. Quand on veut faire usage de l'accord de tierce et sixte avec triton, les notes de l'accord doivent être disposées dans leur ordre naturel ; la tierce ou sa réplique doit être mineure, et la sixte ou sa réplique, majeure. La basse doit descendre d'un ton; le ténor doit monter d'un ton, et l'alto, d'un demi-ton. Le soprano ou discantus monte d'un ton. Exemple :



« Le soprano peut monter d'une quarte juste, mais alors le ténor doit descendre d'un demi-ton. Exemple :



« On peut aussi doubler la tierce. Dans ce cas, voici quelle sera la résolution de l'accord :

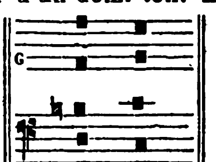


(406) *Traité de la musique théorique et pratique*, Paris, in-4°, 1636, p. 52.

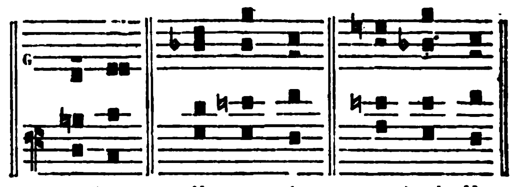
« C. Lorsque l'on veut employer l'accord de tierce et sixte avec fausse quinte, il faut observer ce qui suit.

« Les notes de l'accord seront ainsi disposées : au-dessus de la basse, le ténor fera une sixte majeure : l'alto, l'intervalle de dixième mineure, et le soprano, celui de dix-septième également mineure.

« A la résolution de l'accord, la basse descendra d'un ton ; le ténor montera d'un demi-ton ; l'alto montera d'un demi-ton ; le soprano descendra d'un demi-ton. Exemples :



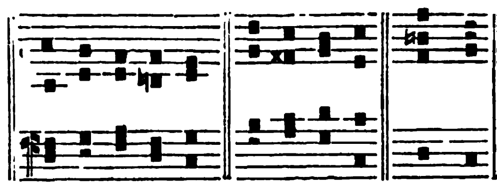
« On trouve encore, dans les compositions musicales du XVIe siècle, les versions suivantes du même accord :



« D. Lorsque l'on voudra se servir de l'accord de tierce et sixte offrant le double phénomène du triton et de la fausse quinte, on aura égard aux points suivants.

« Le ténor est placé à la distance d'une tierce mineure au-dessus de la basse. L'alto réalise un intervalle de sixte majeure au-dessus de cette même basse, et le soprano redouble à l'octave supérieure la partie du ténor. — La résolution se fait de cette manière : la basse descend d'un ton ; le ténor monte d'un ton ; l'alto monte d'un demi-ton, et le soprano descend d'une seconde mineure. Exemples :

Ou bien :



« L'emploi convenable du premier renversement de l'accord parfait, soit avec triton, soit avec fausse quinte, soit avec triton et fausse quinte réunis, dénote toujours un excellent harmoniste palestrinien. Il ne faut donc jamais laisser échapper l'occasion de le mettre en œuvre.

« Il est certain que cet accord, ainsi modifié, présente à sa résolution des *tendances appellatives* dont aucun auteur n'a parlé. Je signale ce fait, parce que l'on a coutume de dire sans cesse que, dans l'harmonie tonale du plain-chant, les notes de chaque accord ont toutes une marche libre et indépendante. Or, cette assertion n'est pas aussi vraie qu'on voudrait bien le faire croire (408). »

(407) Livre choral, *Introduction*, p. XLIX.
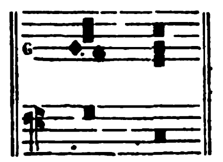
(408) Extrait de mon article ACCOMPAGNEMENT.

« Quatrièmement, outre les accords parfaits employés dans l'état direct, dans le premier et le second renversement, les harmonistes du XVI[e] siècle nous autorisent à faire usage, dans l'accompagnement du plain-chant, de deux sortes *d'accords de septième.*
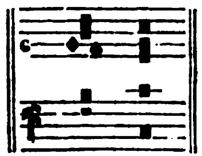
« La première est en tout semblable à ce que l'on nomme vulgairement l'accord de *quinte et sixte*, premier dérivé de la septième mineure :



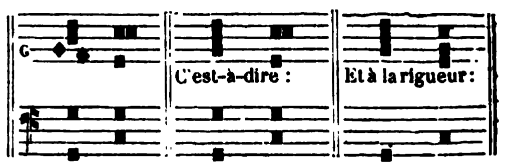
« La deuxième ressemble beaucoup à notre accord de septième sur la dominante, portant, au-dessus d'une fondamentale, les intervalles de tierce majeure, de quinte juste et de septième mineure ; mais, en étudiant bien cet agrégat harmonique employé souvent par l'illustre Palestrina, on acquiert la certitude que la septième n'est ici qu'une note de passage, et que la tierce, loin d'être une note sensible, descend d'une tierce majeure à la résolution de l'accord. Exemple :



« Palestrina double même quelquefois la tierce : alors, pour éviter un mouvement semblable dans la marche résolutive des tierces doublées, l'une des deux monte comme si elle était *sensible*, et l'autre suit la marche précédemment indiquée, c'est-à-dire, qu'elle descend d'une tierce majeure :



« Palestrina va plus loin encore : je pourrais citer des passages de ses œuvres où la tierce, qui n'est pas doublée, se résout comme dans l'accord moderne, en montant d'un demi-ton, pendant que la septième descend aussi d'un demi-ton pour arriver à l'harmonie suivante, mais, ici encore, la septième n'est qu'une note de passage toujours préparée par la note réelle de l'accord :



« Tous ces accords de septième ne sont, au fond, que des accords purement consonnants, modifiés par un *retard* ou par une *note de passage.*

« Or, il résulte de ce qui précède :

« Que l'accord parfait peut être majeur ou mineur, et modifié par une prolongation ou par une note transitionnelle;

« Que l'accord de tierce et sixte peut offrir une sixte majeure ou mineure, et qu'il peut être altéré par un *triton*, par une *fausse quinte*, et même par la réunion de la fausse quinte et du triton ;

« Enfin, que l'accord de quarte et sixte doit être admis dans l'harmonie grégorienne, et qu'il peut également avoir une sixte majeure ou mineure. »

HARMONIES DE LA NATURE ET DE LA RELIGION. *Voy.* CHARTREUSE (GRANDE-); MONTSERRAT; SAINTE-BEAUME (*La*).

HIÉRARCHIE CÉLESTE. *Voy.* ANGES.

HILAIRE, Pape, en 461, s'est occupé du chant ecclésiastique. *Voy.* CHANT LITURGIQUE.

HOLBEIN. Peintre célèbre, né à Bâle en 1498. *Voy.* EXPRESSION.

HUCBALD. Moine de Saint-Amand, né en 932; habile compositeur de musique sacrée, et célèbre didacticien. *Voy.* HARMONIE.

HULZ (JAEN), de Cologne. Architecte de la cathédrale de Strasbourg. *Voy.* STRASBOURG.

HYACINTHE. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

I

ICONOGRAPHIE. Description des images: une des principales branches de l'esthétique chrétienne. *Voy.* ALLÉGORIE; CATACOMBES; MYSTIQUE (Peinture); PEINTURE chrétienne; SCULPTURE; STATUAIRE; et leurs dérivés: TYPES, etc.

IDÉAL (STYLE). On entend par *style libre* ou *idéal*, dans les compositions de musique

(*Dictionnaire de plain-chant*, par M. J. d'Ortigue, p. 70-72). — J'ai dû écrire ici en notes de musique plane les exemples marqués dans l'ouvrage de M. d'Ortigue en caractères de musique actuelle, afin d'en faciliter l'impression. La lettre G, posée sur la deuxième ligne, remplace la forme plus moderne de notre clef de sol, et ne doit, je l'espère, effrayer aucun de mes lecteurs.

(409) M. Fétis, recherchant, dans son beau *Traité complet d'harmonie*, p. 80, l'origine de cet accord, réfute ici les explications de Catel qui enseigne qu'on le forme *par la prolongation de la tonique sur un accord parfait du second degré.* M. Fétis soutient que l'accord parfait n'appartient pas au second degré dans notre tonalité. Je le veux bien. Cet accord, sans doute, n'appartient pas à notre système actuel : c'est un héritage que nous a légué l'art antique, et Catel aurait eu raison, si, faisant abstraction des degrés de notre gamme moderne, il s'était contenté de dire que l'*agrégat de quinte et sixte provient de la prolongation de l'octave d'un accord parfait quelconque sur un accord consonnant mineur, comme on le pratiquait dans l'ancienne tonalité musicale de l'Europe, notamment au XVI[e] siècle.* Catel n'a donc tort que dans la forme.

d'Eglise, celui qui est basé sur la tonalité moderne, par opposition au style *antique* ou *ecclésiastique* proprement dit, qui régna depuis la découverte de l'harmonie et ses perfectionnements successifs durant le moyen âge, jusque vers la fin de la première moitié du XVIIIe siècle, époque à laquelle le système musical moderne fut définitivement constitué et universellement adopté même dans nos temples, au moins dans les principaux, sans cependant exclure le plain-chant, qui ne cessa jamais d'être le chant *liturgique* de l'Eglise. A ce sujet, nous allons examiner la question de savoir si, au point de vue esthétique, l'on doit absolument bannir de nos églises les compositions en style de musique *libre, idéal*, ou si l'on peut les admettre, dans les conditions et avec les restrictions convenables; et dans cette dernière hypothèse, que j'adopte, en quoi consistent lesdites conditions et restrictions? Je m'explique. Le style antique, basé sur la tonalité grégorienne, avait régné sans partage dans nos temples, développé et perfectionné successivement par les découvertes des grands maîtres des écoles belge, française et romaine, dont je donne la biographie dans mon article MUSIQUE CHRÉTIENNE. A la fin du XVIe siècle, il arrivait à sa perfection, lorsque l'illustre Palestrina, maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, ajoutait ses chefs-d'œuvre à tant d'autres chefs-d'œuvre à peine connus de nom aujourd'hui. Ces magnifiques compositions chorales de Palestrina, dont l'exécution, quoique imparfaite, produit, même de nos jours, des effets d'harmonie et d'expression religieuse impossibles à décrire, furent comme le chant du cygne de l'antique tonalité ecclésiastique, jusque-là si riche, si féconde dans ses inspirations sacrées. Quelques années seulement s'étaient écoulées, et déjà avaient lieu simultanément deux grandes découvertes, qui devaient finir par anéantir l'ancien système tonal et lui en substituer un autre d'une nature entièrement opposée; je veux parler des nouveautés harmoniques introduites par Claude Monteverde, maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, et de la création de l'opéra par Jacques Péri, Florentin. Je raconte ailleurs l'histoire de ces deux importantes révolutions musicales, et leur influence sur la musique chrétienne. Il suffit, pour le moment, de faire remarquer que dès lors les compositeurs d'église, étant devenus peu à peu compositeurs d'opéra, imprimèrent presque tous à leurs œuvres sacrées le cachet de ce nouveau genre dramatique, dont l'expression aussi mobile que passionnée contrastait fort avec l'expression calme, simple, majestueuse de l'antique tonalité. Ce défaut devint encore plus sensible lorsqu'à l'ancien accompagnement de l'orgue on substitua celui de l'orchestre avec ses mille caprices et ses effets divers, admirables certainement à la scène, mais trop souvent opposés au recueillement et à la gravité du lieu saint. On vit alors les musiciens les plus célèbres céder aux séductions si entraînantes d'un rhythme jusque-là inconnu, d'une mélodie neuve qui se prêtait à tous les genres d'expression et d'un système d'harmonie qui rendait faciles les modulations les plus rapides et les plus variées. L'opéra ayant ainsi peu à peu envahi le sanctuaire, les traditions et la pratique de l'ancien style ecclésiastique furent délaissées et même dans plusieurs lieux tombèrent dans un discrédit complet. Cette décadence de l'ancienne école fut plus sensible en France que partout ailleurs, d'abord par suite des innovations liturgiques du XVIIIe siècle, qui firent éclore des soi-disant méthodes de plain-chant dans lesquelles la plupart des règles fondamentales de cette tonalité étaient violées ou défigurées par des auteurs ignorants et dépourvus de goût, ensuite par la suppression des maîtrises de cathédrales où s'étaient conservées encore jusqu'au moment de la révolution quelques étincelles du feu sacré. Il en résulta un tel oubli, une telle ignorance de l'ancien style ecclésiastique, que depuis cette époque jusqu'à celle où Choron en entreprit si généreusement la restauration, on n'aurait pas trouvé en France dix musiciens capables d'en donner la définition. Grâce aux publications et aux efforts réunis des continuateurs de Choron: des Fétis, des Danjou, des Vilhem et de quelques autres, on peut espérer pour un avenir plus ou moins éloigné la résurrection de ce style antique dont l'harmonie large et solennelle retentit maintenant sous les voûtes de Saint-Jean de Lyon. Déjà même, dans la capitale, l'élite de la société a applaudi avec transport aux chœurs magnifiques de Palestrina exécutés par deux ou trois cents voix dans une salle immense, sous la direction du prince de la Moskowa. Nous pouvons donc cette fois nommer le *progrès*, sans craindre de commettre un non-sens ou une grossière méprise. Mais en supposant que par suite de ce progrès toujours croissant de la musique chrétienne, on parvienne à faire exécuter dans la plupart de nos cathédrales les belles compositions chorales des XVe et XVIe siècles, faudra-t-il abandonner entièrement celles écrites dans le style moderne ou libre? Je réponds *oui* et *non* : *oui* pour celles qui présenteront dans leur exécution les inconvénients que je vais signaler, car alors le plus grand mérite dans la facture musicale proprement dite ne saurait racheter le défaut de convenance dans l'expression du sentiment religieux; et *non*, pour les compositions écrites avec les conditions que j'exposerai plus bas.

Il faut bien se persuader ici d'une vérité sur laquelle je reviendrai plus d'une fois, c'est que le christianisme communique son inspiration aux artistes chrétiens plutôt qu'il ne la reçoit d'eux; d'où il résulte qu'en musique comme en peinture et en architecture, il n'y a pas un système d'expression religieuse tellement absolu, qu'il doive exclure tous les autres. Ce qui le prouve, c'est que cette expression religieuse a été admi-

rablement rendue dans des chefs-d'œuvre de tous les temps, de toutes les écoles, par les artistes chrétiennement inspirés. Pour ne pas sortir du domaine de la musique, je citerai, dans le style moderne, le *Requiem* de Mozart, celui de Chérubini, et dans le genre scénique lui-même, les chœurs religieux de l'opéra de Joseph, la prière du *Mose* de Rossini, digne, par son caractère grave et solennel, d'être chantée dans nos temples saints. Je pourrais même, en me renfermant toujours dans les limites du système musical moderne, faire remarquer dans notre plain-chant des pièces liturgiques entièrement composées dans ce nouveau système et regardées cependant comme des modèles du genre par des admirateurs zélés mais peu sagaces des chants d'église. Quelquefois même ce ne sont que de simples interpolations de motifs musicaux appliqués au texte sacré. J'en donnerai plus tard des exemples. Mais s'il est vrai que l'inspiration chrétienne ait enfanté et enfante tous les jours des chefs-d'œuvre dans les diverses écoles des arts, il n'est pas moins vrai que certaines de ces écoles se prêtent mieux que d'autres à cette inspiration, soit par la nature de leurs moyens, soit par l'absence des défauts et des inconvénients qu'on pourrait trouver dans d'autres systèmes. C'est sous ce double rapport, et non d'une manière absolue, qu'en matière de chant ecclésiastique, nous préférons le style antique au style moderne. Ceci demanderait de longues explications, qui trouvent naturellement leur place dans d'autres articles de ce dictionnaire. Qu'il me suffise ici d'avoir posé les véritables principes. Ils nous aideront à résoudre la question qui m'a conduit à les émettre et qui était celle-ci : Dans l'état actuel des choses, et même dans la supposition d'un progrès toujours croissant de la musique chrétienne, serait-il expédient de renoncer tout à fait à l'emploi du style moderne ou idéal dans nos églises? D'après les considérations qui précèdent, je ne saurais condamner l'emploi du style idéal, dans les compositions d'église, et cela d'autant moins qu'à raison des facilités d'exécution qu'il présente, il est le seul possible dans un grand nombre de localités, qui n'auront pas de longtemps les moyens nécessaires pour exécuter le chant en chœur, inhérent à l'ancienne tonalité. Je ne condamne que les inconvénients de ce système qui iraient jusqu'à l'abus; et il faut convenir qu'en cette matière l'abus est bien près de l'usage, comme nous allons le voir tout à l'heure. Pour ne pas y tomber, trois conditions me paraissent indispensables. La première, la plus nécessaire, à laquelle tout le talent musical possible ne saurait entièrement suppléer, c'est l'inspiration chrétienne que l'on ne puise que dans une foi vive en nos sacrés mystères. La seconde, c'est une science compétente pour faire marcher convenablement selon les principes de la mélodie et de l'harmonie le chant et les parties d'ensemble. La troisième, c'est ce goût judicieux, plus rare qu'on ne pense, qui consiste à disposer et à conduire une composition musicale selon les convenances du sujet qu'on a à traiter. Tout compositeur qui réunira ces trois conditions, évitera sûrement les abus qu'on est en droit de reprocher à un trop grand nombre de compositions d'église, même parmi celles de nos maîtres les plus célèbres, depuis le commencement du XVIII° siècle jusqu'à nos jours. Or voici, selon nous, en quoi consistent ces défauts, ces abus. Ils se rapportent à la mélodie, à l'harmonie des parties, et à l'orchestre servant d'accompagnement. La mélodie, ou le chant de ces sortes de compositions est trop souvent chargé de fioritures, de roulades, de triolets, de cadences à effet, qui lui donnent une allure théâtrale, mondaine, passionnée. Cet inconvénient devient encore pire, lorsque la mélodie, ainsi qu'il arrive presque toujours, se développe en *solos* dans l'enceinte sacrée. On croirait alors être à la scène, en face d'un chanteur, d'une cantatrice, exercés, et la méprise serait complète si la configuration de l'édifice et les rites augustes qui s'y opèrent ne nous rappelaient, pour faire encore mieux ressortir cette inconvenance, la sainteté du lieu. Ces *solos* présentent en outre le grave inconvénient de poser l'exécutant sur un piédestal, et d'absorber ainsi sur sa personne cette attention particulière dont un Dieu jaloux doit toujours avoir la plus grande part, surtout dans son temple où il veut être exclusivement adoré. En général, on réussit mal, dans les choses du culte, à sacrifier ainsi à l'individualité. Ce genre d'individualisme nous vient, comme beaucoup d'autres, de l'invasion des idées païennes et terrestres dans l'art chrétien, aux XVI° et XVII° siècles. Le chant choral, qui avait été seul en usage jusque-là, est le seul aussi qui convienne au culte divin, puisqu'au lieu de détourner l'attention de la liturgie, il l'y ramène nécessairement par l'effet imposant et irrésistible qui résulte toujours d'un grand nombre de voix faisant entendre une harmonie grave et simultanée. De plus, tous les exécutants étant ainsi constamment tenus en haleine, sont à l'abri de cette dissipation qui s'empare inévitablement de leur esprit, lorsqu'ils sont obligés de rester dans l'inaction pendant un grand nombre de mesures à compter. Le second défaut à éviter, c'est une harmonie trop compliquée, trop chargée de dissonances. Une telle harmonie, excellente pour exprimer sur la scène lyrique les mouvements variés et les contrastes des passions humaines, est par cela même déplacée à l'église, dont la liturgie est ordinairement calme, sévère et majestueuse. D'un autre côté, les règles de l'acoustique nous apprennent que le son de la voix et des instruments se propage avec lenteur dans un grand édifice. Une harmonie pleine, consonnante ou tout au moins sobre de modulations difficiles, convient donc mieux à nos églises qu'une suite rapide d'accords dissonants, qui n'ayant pas le temps de se développer

distinctement sous leurs voûtes élevées, n'arriveraient à nos oreilles que comme un bruit confus, désagréable; et plus digne du nom de *Charivari* que de celui de concert sacré. Mais la manie de l'*effet*, ce désir de se distinguer des autres à tout prix, qui est le cachet de notre nation, nous fait passer par-dessus les règles de la raison et du bon sens. On veut se donner la réputation de savant harmoniste, et pour y arriver, on aime mieux déchirer les oreilles du public par des accords excentriques que de se conformer aux exigences du sujet que l'on traite et du lieu pour lequel on travaille.

Enfin, les compositions religieuses dont nous nous occupons maintenant offrent la plupart un autre genre d'inconvénient dans la manière dont elles sont orchestrées. Entraînés par les habitudes de la scène lyrique à laquelle ils consacraient la majeure partie de leur temps, séduits aussi par l'attrait irrésistible de cette richesse, de cette variété d'effets que l'orchestre tire si facilement de la tonalité et de l'instrumentation modernes, les compositeurs dont nous parlons ont écrit leurs accompagnements de musique religieuse, comme ils écrivaient ceux de leurs opéras. Ce sont les mêmes traits de premiers violons, les mêmes *pizzicato* ou badinages d'instruments à cordes, les mêmes tenues de cor et de flûte, les mêmes éclats de trombonne ou d'ophicléide, en un mot les mêmes effets pittoresques, variés et passionnés d'instrumentation théâtrale. Signaler cette similitude parfaite d'orchestration pour deux genres si différents, si opposés, c'est en faire la critique. Cette séduction des effets d'orchestre, effets du reste admirables, à ne les considérer qu'en eux-mêmes ou dans leur rapport avec la scène lyrique; cette séduction, dis-je, est si entraînante, que, même nos plus grands maîtres des deux derniers siècles y ont plus ou moins sacrifié. Aussi, les inconvénients que je signale sont-ils d'autant plus à craindre et plus difficiles à éviter, qu'ils sont comme inhérents à l'orchestre, et qu'ils naissent plutôt de la nature de ce genre d'accompagnement que de l'inintelligence ou du mauvais vouloir des compositeurs qui l'emploient. C'est pourquoi, l'on a vu plusieurs fois des Papes et des évêques estimer ne pouvoir proscrire ces abus, qu'en proscrivant les orchestres qu'ils en regardaient comme la cause permanente, et qu'en n'autorisant, pour l'accompagnement du chant ecclésiastique, que l'orgue, la contre-basse et certains autres instruments d'un caractère religieux et solennel. Mais en France, des considérations locales rendraient, du moins pour le moment, cette prohibition de l'orchestre nuisible à la musique chrétienne, car nous avons peu d'églises qui possèdent une masse de chanteurs assez habiles et assez intelligents pour exécuter convenablement ces beaux chorals à quatre parties ou à l'unisson, avec accompagnement continu de l'orgue, qui constituent le vrai genre ecclésiastique, et qu'on entend avec tant de plaisir et d'édification dans les grandes églises d'Allemagne, d'Espagne, d'Italie, et surtout à certains offices du Chapitre de Saint-Pierre de Rome, qui m'ont fait éprouver de si douces, de si religieuses émotions. Dans l'état de pauvreté où nous sommes réduits à l'égard du chant ecclésiastique, prohiber absolument un petit orchestre d'accompagnement aux principales fêtes, ce serait, dans plusieurs localités, condamner les fidèles à l'éternelle et fastidieuse audition d'un plain-chant, qui, à raison de sa facture et de la manière dont il est exécuté, n'est trop souvent que la misérable parodie de ce beau chant grégorien que plusieurs vantent, de commande, sans le connaître. Ne négligeons donc pas les faibles ressources qui sont restées à notre disposition, en attendant que le plain-chant choral puisse être exécuté dans la majorité de nos églises, comme il l'est dans la plupart des autres de la chrétienté. Mais profitons de ces minimes ressources avec sagesse et discernement, ne nous attachant qu'aux bons modèles du style idéal. Nous en possédons encore un nombre suffisant pour les grandes solennités de l'année. Il nous sera facile de nous les procurer, en nous adressant à quelque éditeur de musique intelligent et bien assorti.

Les considérations qui précèdent m'ont dirigé moi-même dans la composition d'une première messe en style idéal, éditée à Lyon en 1843, par l'Institut catholique de cette ville; et dans celle de deux autres messes qui se gravent, dans ce moment, à Paris.

Ceux qui examineront la première d'après les règles déjà posées, comprendront pourquoi je lui ai donné une mélodie simple et naturelle? pourquoi j'ai évité avec soin les *solos* proprement dits? pourquoi j'ai préféré dans les parties d'ensemble une harmonie consonnante, n'usant qu'avec sobriété des accords dissonants, et choisissant les moins durs à l'oreille? pourquoi dans l'accompagnement instrumental, je me suis interdit les traits, broderies et autres genres d'agrément, qui vont très-bien à une musique de théâtre ou de salon, mais qui, je le répète, sont déplacés à l'église.

Pour rendre hommage à la mémoire de nos anciens maîtres et au genre qu'ils affectionnaient le plus, la Fugue, j'ai traité le commencement du *Kyrie* et la fin du *Credo* en style fugué, me réservant d'écrire, dans une autre messe, une fugue proprement dite selon toutes les prescriptions canoniques imposées à ce mode de composition. Je sais qu'il est dans ce moment l'objet de critiques amères et d'éloges exagérés. Les uns ne voient que les abus qu'on en a faits, tandis que les autres n'en considèrent que le beau côté. Ici, comme dans tout le reste, on ne s'entend pas, faute de distinguer. Une fugue trop scolastique ou, par un défaut opposé, trop légère, n'impressionnera que médiocrement les fidèles réunis dans le lieu saint; traitée au contraire avec goût et appropriée à l'expression religieuse, elle produira toujours un grand effet sur la masse des audi-

teurs. J'ai eu plus d'une fois l'occasion d'en faire la remarque. C'est ce qu'on a observé, même à la scène lyrique où les chœurs religieux fugués selon le style antique, dans plusieurs opéras modernes, excitent toujours l'admiration unanime des spectateurs, peu habitués à cette noble et savante facture. C'est pour le même motif que souvent j'ai traité l'harmonie de cette messe en contre-point double ou renversé, et que j'y ai fréquemment introduit ce que l'on appelle des *imitations canoniques*, qui consistent dans la répétition du même motif chantant, faite successivement par les parties, à des intervalles divers. Le propre du contre-point double et de l'imitation, c'est de rendre l'harmonie des parties chantantes, plus nourrie, plus élégante, plus variée, et surtout d'empêcher, quand elle est simple et facile comme celle dont il s'agit, de tomber dans la monotonie ou la banalité. Pour rappeler la tonalité du plain-chant, je me suis servi de la cadence plagale, à la fin de certains morceaux, et j'ai tâché de donner un peu de la tournure mélodique de ce style à quelques passages du *Credo*, écrits à l'unisson. Enfin, je ferai observer que si j'ai écrit en *ut* tous les morceaux de cette messe, ç'a été pour ne pas m'écarter de l'unité tonale, qui devrait, ce me semble, être de rigueur pour cette sorte de composition, comme elle l'est pour plusieurs autres.

En effet, si les divers morceaux d'une messe sont écrits en des tons également divers, pourra-t-on dire que cette messe est en *ut*, je suppose, plutôt qu'en *fa*, plutôt qu'en *sol*, lorsque ces différents tons auront été indistinctement employés. Je sais que cette variété de tons donne au compositeur plus de facilité pour la disposition des voix, selon qu'elles exigent pour chaque morceau un diapason plus haut ou plus bas. Mais cette facilité ou cet avantage ne me paraît pas compenser suffisamment la confusion d'idées qui résulte toujours de cette absence d'unité dans un ouvrage de longue haleine. Je voudrais tout au moins, que la plupart des morceaux fussent écrits dans le même ton que le *Kyrie*, dans le cas où l'on trouverait trop incommode ou trop difficile cette stricte observation de l'unité tonale pour toutes les parties de la messe.

J'aurais beaucoup d'autres considérations à exposer sur l'emploi du style moderne ou idéal dans les compositions destinées à l'église. Pour y suppléer ou les compléter, on pourra lire les articles suivants : CHANT LITURGIQUE ; CONTRE-POINT ; CONSONNANCE ; CARACTÈRE ; EXPRESSION ; MUSIQUE CHRÉTIENNE ; OPÉRA ; ORCHESTRE.

IDUMÉE. Ruines imposantes de cette région. *Voy.* ARCHITECTURE.

IMPRIMERIE. Son influence sur les sciences et les mœurs publiques. *Voy.* STRASBOURG, VITRAUX PEINTS.

IMPROPÈRES DU VENDREDI SAINT. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

INDE. Architecture et sculpture de cette contrée. *Voy.* ces deux mots.

INTÉRIEUR DE CATHÉDRALE. *Voy.* ALBI, AMIENS, BASILIQUES de ROME, PISE et VALENCE.

INVALIDES (DOME DES). Description de ce monument. *Voy.* DOME.

ISIDORE, de Milet. Architecte de Sainte-Sophie de Constantinople. *Voy.* COUPOLES.

ISIDORE (SAINT), archevêque de Séville (VIe et VIIe siècles), a composé des écrits remarquables sur la musique. *Voy.* HARMONIE.

J

JACQUES (SAINTS), apôtres. *Voy.* TYPES.

JASPE. Pierre symbolique. *Voy.* COULEURS.

JEAN-BAPTISTE (SAINT). *Voy.* TYPES.

JEAN (SAINT) l'Evangéliste. *Voy.* TYPES.

JEAN DE LATRAN (BASILIQUE DE SAINT-). *Voy.* BASILIQUES et LATRAN.

JESUS-CHRIST. Dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, et notamment dans notre deuxième dissertation préliminaire, nous considérons sous ces principaux aspects ce type divin et fondamental de l'art chrétien, pris dans son acception la plus haute, la plus étendue. C'est pourquoi nous nous bornerons dans cet article à toucher un mot de la beauté physique de cet Homme-Dieu.

Les Pères de l'Eglise furent, on le sait, partagés sur cette question. Parmi ceux qui soutinrent que le Christ avait été laid, on cite (en suivant l'ordre chronologique) saint Justin, qui, dans son *Dialogue sur Tryphon* (c. 85 et 88), assure que le Christ s'étant montré aux hommes dans un état d'humiliation, avait dû se revêtir de formes abjectes, et que le mystère de la rédemption devenait par là et plus touchant et plus sublime. A l'opinion de saint Justin se rallièrent saint Clément d'Alexandrie (*Pædag.*, lib. III, c. 1), Tertullien en plusieurs passages de ses écrits, et notamment dans son *Livre contre Marcion* (l. III, c. 16); saint Basile le Grand et saint Cyrille d'Alexandrie. Ce dernier dit positivement (*De nudat. Noe*, l. II, tom. I, p. 43), que le Christ *avait été le plus laid des enfants des hommes*.

Saint Augustin (*De Trinitate*, c. 4, 8) déclare, comme l'avait déjà fait longtemps auparavant saint Irénée (*Contra hæreses*, l. I, c. 25), que l'on ne connaissait avec assurance, de son temps, ni la figure de Jésus-Christ, ni celle de la Vierge.

Mais saint Grégoire de Nysse, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Chrysostome et Théodoret, d'accord en ceci avec tout ce que les livres saints nous racontent de Jésus, qui charmait et entraînait les hommes par la majesté de ses traits, non moins que par la sainteté de ses mœurs et de sa doctrine, s'écrient : « Non, certes, Isaïe n'a point prédit

que Jésus serait laid dans ses formes extérieures; loin de nous cette pensée. C'est l'ignominie de la croix, ce sont les tourments de la passion que le prophète annonçait sous l'emblème de la laideur du Christ (410). Roi de gloire, image visible de l'invisible majesté du Très-Haut (411), Jésus fut choisi entre dix mille : les proportions de son corps étaient élevées et pures; tout ce qui était créé en lui était plein de grâce et de vérité (412); son Père versa sur lui à grands flots la grâce corporelle qu'il dispense aux mortels goutte à goutte (413). Il était beau dès le sein de sa mère, beau dans les bras de ses parents, beau sur la croix, beau dans le sépulcre (414). Il ne voila sa divinité qu'autant qu'il était nécessaire pour ne pas blesser les regards des hommes (415). »

Les détails que donnent les prophètes, et Isaïe en particulier, sur l'extérieur humble, méprisable de l'Homme-Dieu, paraissent convenir moins à sa vie mortelle qu'aux humiliations et aux outrages dont il fut abreuvé immédiatement avant sa mort, et qui le réduisirent véritablement à l'abjection d'un ver de terre qu'on écrase en passant. Mais dans le cours de son existence sur la terre, et surtout pendant ses prédications, il exerça par la grâce de sa parole, par la distinction de sa physionomie, par tout son extérieur plein de noblesse et de douceur, une influence irrésistible sur les personnes qui le voyaient et qui l'entendaient. Les nombreux témoignages des évangélistes ne permettent aucun doute à cet égard, et c'est ainsi que la tradition de l'époque la plus reculée s'est exprimée, touchant la personne de Jésus-Christ (416) :

« La plus ancienne image du Christ, due à un pinceau chrétien, que le temps nous ait conservée, » dit M. Raoul Rochette, « est sans doute celle qui se voit à la voûte d'une chapelle du cimetière de Saint-Calixte, et qui est publiée dans le recueil de Bottari (417). Le Sauveur des hommes y est représenté *en buste*, à la manière des anciennes *imagines clypeatæ* des Romains (418); du reste, sous cette forme hiératique, qui paraît déjà avoir été fixée à cette époque, telle qu'elle se retrouve dans les monuments de l'art chrétien, à travers toute la période byzantine. Le Christ s'y montre avec ce visage de forme ovale légèrement allongée, cette physionomie grave, douce et mélancolique, cette barbe courte et rare, ces cheveux séparés sur le milieu du front en deux longues masses qui retombent sur les épaules, absolument comme on le voit figuré sur cinq sarcophages du cimetière du Vatican, dont le style et l'exécution appartiennent, suivant toute apparence, au siècle de Julien (419). Une autre image du Christ, qui offre à peu près les mêmes traits, se retrouve dans une chapelle du cimetière de Saint-Pontian (420); et une peinture toute semblable avait été découverte dans la catacombe de Saint-Calixte, par Boldetti, qui eut le chagrin de la voir périr sous ses yeux, et, en quelque sorte, sous ses mains, en essayant de la faire enlever de la muraille (421). Mais la peinture du cimetière de Saint-Pontian accuse manifestement une époque beaucoup plus récente, probablement celle du Pape Adrien Ier, qui fit restaurer les peintures de ce cimetière, selon le témoignage de son biographe (422), et l'on ne peut y voir qu'un témoignage de l'habitude établie parmi les artistes d'un temps déjà bien avancé dans la décadence, de répéter un type produit à une plus haute époque, et consacré par la tradition. En nous attachant donc uniquement aux peintures du cimetière de Saint-Calixte, qui sont certainement les plus voisines du premier âge du christianisme et de la meilleure manière, nous sommes à peu près sûrs d'y trouver le type de la figure du Christ, tel qu'il avait été fixé d'abord dans le sein de l'Eglise grecque, et généralement adopté par les fidèles d'Occident, au cinquième siècle de notre ère.

« Tout prouve, en effet, que ce type reproduit invariablement dans les œuvres de l'art byzantin que nous connaissons, fut l'œuvre des artistes grecs; car c'est celui qui se retrouve dans les miniatures des manuscrits grecs du moyen âge, plusieurs desquels font partie du riche *Museum Christianum* du Vatican (423); et c'est aussi celui qui servit de type aux monnaies byzantines, dès l'époque où la *tête du Christ* fût employée à cet usage,

(410) S. Hieron., *in Isai*, l. XIV, c. 53. —S. Ambros., *De fide*, l. I, c. 8.

(411) S. Ambros., *De myster.*, c. 6.

(412) S. Greg. Nyss., *in Cantic. cantic.*, homilia XIII, XIV.

(413) S. Chrysost., *in psalm.* XLIV.

(414) S. Aug., *in psal.* XLIV.

(415) S. Greg. Nyss., *in Cant. cantic.*, homilia 4.

(416) Nous ne disons rien des *portraits*, car les antiquaires chrétiens s'accordent à peu près tous pour les regarder comme apocryphes, ou du moins comme d'une authenticité fort douteuse.

(417) *Pitture e sculture sacre*, etc., t. II, tav. 70. p. 42.

(418) Sur cette manière de représenter le Christ *en buste*, imitée des *images sur bouclier*. *Voy*. Buonarotti qui en cite pour exemple la mosaïque, aujourd'hui détruite, du grand arc de Saint-Paul hors des murs. *Dittico sacro*, etc., pag. 262. Cet usage durait encore au VIIe siècle, et l'on en a acquis la preuve par la peinture de l'oratoire de Sainte-Félicité, découvert en 1812 dans les thermes de Titus, en haut de laquelle était une image pareille du Sauveur en buste. Guattani, *Memorie enciclopediche*, etc., t. I, tav. 21.

(419) C'est l'opinion d'un observateur très-éclairé, feu M. Sickler, qui a publié dans l'*Almanach aus Rom*, 1810, le résultat de recherches intéressantes sur les premiers monuments de l'art chrétien, pag. 179-180. Les sarcophages sont publiés dans le recueil de Bottari, t. I, tav. 21 et 25.

(420) Bottari, *Pitture*, etc., t. I, tav. 43.

(421) Boldetti, *Osservazioni*, etc., pp. 21 et 64.

(422) Anast., *in Hadrian.*, c. 1. *Voy*. ARRINGHI, *Roma sotterran.*, l. III, c. 29, t. I, p. 361 et sqq.

(423) Une de ces têtes de Christ, de style byzantin, tirée de la collection des manuscrits grecs du Vatican, est publiée par M. Sickler, qui l'a rapprochée d'une tête de Giotto. *Voy*. son *Almanach aus Rom*, tav. 2, n. 5 et 6, p. 190 et 196.

à partir du règne de Justinien II Rhinotmète. Le trait de l'artiste chrétien, qui avait cru pouvoir dessiner une tête du Christ d'après une image de Jupiter, et dont la main desséchée subitement à ce travail impie, ne fut rendue à son état naturel que par l'intervention miraculeuse de Gennadius, archevêque de Constantinople, n'est qu'une anecdote peu digne de foi par elle-même et par l'écrivain qui la rapporte ; mais cette anecdote ne laisse pas que d'avoir quelque intérêt et de fournir quelque instruction; elle peint assez bien le génie des temps et l'embarras des artistes chrétiens, privés encore à cette époque de modèles authentiques et de traditions certaines; partagés entre les réminiscences de l'antiquité, qui les assiégeaient de toutes parts et sous toutes les formes, et le besoin de satisfaire aux idées chrétiennes; elle témoigne surtout du zèle des membres du clergé grec à maintenir les artistes dans l'observation d'un type chrétien et à les préserver de la contagion des modèles antiques.

« Cette influence des Grecs, qui devait emprunter alors tant d'autorité à la ferveur des opinions religieuses, se reconnaît à l'imitation du même type byzantin, dans les plus anciennes mosaïques des basiliques de Rome, quelques-unes desquelles appartiennent au IVe et au Ve siècles de notre ère (424). Le portrait du Christ, qui se conserve à Rome dans la chapelle de Saint-Jean de Latran, dite *Sancta sanctorum*, offre aussi le même caractère, qui dénote la même origine; et c'est enfin le type qu'une longue tradition avait légué aux premiers maîtres de la renaissance, sans qu'il y eût été apporté la moindre modification pendant toute la durée du moyen âge, puisqu'on le retrouve dans les peintures de Giotto (425); en sorte qu'il est arrivé ici à peu près la même chose qui avait eu lieu sur un autre point du domaine de l'imitation, et à une autre époque de son histoire, par rapport à ces simulacres de l'art primitif des Grecs, qui avaient été modelés d'après certains types apportés de l'Orient, et dont la reproduction servile resta fidèle à ce modèle hiératique, jusqu'au moment où le génie grec, s'affranchissant du joug de ces entraves sacrées et de ces habitudes sacerdotales, tira de ces types informes toutes les merveilles que l'imitation pouvait produire, tout en leur conservant dans leurs traits essentiels leur caractère primitif (426). »

Ce n'est que sous toute réserve, que nous admettons cette dernière réflexion. Si le type antique du Christ gagna en correction et en élégance sous le pinceau des artistes de la renaissance, il y perdit de son caractère propre, original, qui était l'expression divine que les traditions hiératiques lui avaient conservée jusque-là. C'est pourquoi, en somme totale, nous préférons le Christ sculpté au portail de la cathédrale d'Amiens, surnommé encore de nos jours *le beau Dieu*, à telle figure de l'Homme-Dieu peinte ou sculptée par tel grand maître de la renaissance des plus renommés, quand cette figure s'appellerait le Christ du jugement dernier de la chapelle Sixtine (427). D'ailleurs ce beau type hiératique du Christ, ainsi transformé par les célèbres artistes de la renaissance, ne resta pas longtemps à cet état de perfection ou d'embellissement qu'ils avaient prétendu lui donner, car sous le pinceau ou le ciseau de leurs successeurs immédiats, il dégénéra si rapidement, qu'on le vit bientôt atteindre les dernières limites du ridicule. M. Raoul Rochette lui-même en fait l'aveu à la fin de son intéressante dissertation. Nous citons son témoignage, au mot TYPES, où l'on trouvera d'autres développements sur la question qui fait le sujet de cet article. *Voy.* aussi les mots ALLÉGORIE, CATACOMBES, CONTRASTE, EXPRESSION, PEINTURE MYSTIQUE, etc.

JOSEPH (SAINT). *Voy.* TYPES.

JOSQUIN DES PRÉS. Compositeur célèbre du XVe siècle. *Voy.* MUSIQUE.

JUBAL. Fils de Lamech, inventeur de plusieurs instruments de musique. *Voy.* MUSIQUE.

JUSTE (JEAN), de Tours. Sculpteur, auteur du tombeau de Louis XIII. *Voy.* FRANCE.

L

LAMENTATIONS (CHANT DES) de Nivers. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

LANDINO (FRANÇOIS), de Florence. Compositeur d'église, au XIVe siècle. *Voy.* MUSIQUE.

LAON (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DÔME. Manuscrits de la bibliothèque publique de cette ville. *Voy.* MANUSCRITS.

LAPO (ARNOLFO DI). Architecte de la cathédrale de Florence. *Voy.* DÔME.

LATRAN (BASILIQUE DE SAINT-JEAN DE). Au mot BASILIQUE, nous avons raconté l'origine et décrit la splendeur primitive de celle de Saint-Jean de Latran. Exposer les vicissitudes et les altérations successives qu'a subies l'architecture de cette cathédrale de

(424) Telles que celle de la *Basilica Siciniana* (Sanctus Andrea in Barbara), qui n'existe plus que dans l'ouvrage de Ciampini, *Vet. monim.*, etc., t. I, cap. 27, tab. 76, p. 245. *Voy.* d'autres mosaïques du même âge dans le même recueil, t. II, tav. 27, p. 102; t. III, tav. 13, 14, 30, et dans l'*Histoire de l'art*, de M. d'Agincourt, Peinture, pl. XVI, n. 1, 2, 3.

(425) Particulièrement dans sa Cène, peinte à fresque dans le couvent de Sainte-Croix de Florence.

(426) *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, par M. Raoul-Rochette, p. 25-30. Paris, chez Adrien Leclère, 1834.

(427) Le fameux Christ de Michel Ange a été l'objet de critiques sévères et trop bien fondées. On lui reproche avec raison de ressembler plutôt à Jupiter tonnant qu'au Fils de Dieu fait homme, juge des vivants et des morts.

Rome et du monde catholique, serait franchir les limites d'un ouvrage de pure esthétique, comme celui-ci. C'est dans son état actuel, que nous avons à considérer la basilique Latérane, et à voir jusqu'à quel point elle réunit les conditions du beau dans l'ordre du système architectural qui a présidé à sa reconstruction et à son ornementation. Après avoir été détruite par des tremblements de terre et des incendies, dont le dernier qui eut lieu, en 1361, n'épargna que l'abside du fond avec ses précieuses mosaïques, cette basilique fut réédifiée en l'état où nous la voyons aujourd'hui par plusieurs papes, qui y travaillèrent successivement (428). Benoît XIII en fit la dédicace solennelle, le 28 avril de l'année 1726. De la hauteur du mont Cœlius où elle est assise, elle domine l'ancienne et la nouvelle Rome, et l'immense plaine qui l'environne, avec les importants débris des monuments dont les maîtres du monde l'avaient couverte, et que révèlent surtout ces grandes lignes d'aqueducs, brisées par intervalles, qui se prolongent en divers sens dans cette campagne déserte. Ce genre de site est on ne peut plus heureux pour une basilique comme celle de Saint-Jean de Latran. Elle tire donc une beauté qui lui est particulière, de cette harmonie qui existe entre le site élevé qu'elle occupe et la prééminence dont elle jouit sur tous les temples de la chrétienté. De plus, elle offre cette autre genre de beauté qui naît des contrastes, à cause de ceux que présentent en si grand nombre l'ancienne et la nouvelle Rome dont elle est l'expression la plus haute, la plus significative. Telles étaient les réflexions auxquelles j'aimais à me livrer, lorsque en 1844, j'eus le bonheur d'assister, le jour de l'Ascension, à l'imposante cérémonie de la bénédiction papale donnée du haut de la tribune par Grégoire XVI à la multitude des fidèles réunis sur la grande place de la basilique. Je n'oublierai jamais l'effet magique que produisit sur moi cette cérémonie, rehaussée par tant d'harmonie, et aussi par tant de contrastes. Ce sont là de ces scènes, dont l'incomparable beauté laisse une impression éternelle dans le cœur du prêtre et du chrétien.

Indépendamment de cette parfaite convenance du site dont nous venons de parler, la basilique Latérane en offre une autre non moins heureuse, dans la réunion autour d'elle de toutes les dépendances que comporte une cathédrale; et l'on peut dire que, sous ce rapport, elle offre un type complet à imiter. Nous y remarquons, en effet, le palais pontifical (429) qui peut servir de résidence aux chanoines, le baptistère séparé par (430), une grande salle (le *triclinium*) pour recevoir un nombreux clergé avant l'office divin (431), un cloître (432), une grande sacristie et les autres accessoires nécessaires à une église cathédrale pour le service intérieur et le culte divin.

L'extérieur des basiliques, à Rome, n'est point, soit quant à l'ordonnance générale, soit quant à la décoration, la partie la plus remarquable du monument. Celui de Saint-Jean-de-Latran ne fait guère exception, si ce n'est par sa principale façade qui, sans être un chef-d'œuvre, est cependant regardée comme la mieux réussie parmi celles des autres basiliques. Œuvre de Galiléi, elle se divise en deux ordres, dont le premier comprend la grande porte et les quatre moindres, conduisant dans le beau porche ou vestibule qui précède l'édifice, et le deuxième comprend la loge destinée au Souverain Pontife et à sa suite, pour les bénédiction papales. Quatre colonnes et six pilastres en travertin et d'ordre composite, ornent la façade, qui se termine par un attique sur lequel on a placé les statues colossales en pierre de Jésus-Christ, et des douze apôtres; ce qui contribue à donner à cette façade l'air un peu théâtral qu'on lui reproche, avec raison.

Il y a une autre façade presque aussi considérable, sur le flanc de l'édifice, à droite en entrant. Ce portail latéral, par où l'on pénètre dans le transept occidental de la basilique, est surmonté, à chacune de ses extrémités, de deux clochers à flèche, imités du style roman-gothique tels qu'on en voit en assez grand nombre aux anciennes et aux modernes églises de Rome. Cette façade ne manque pas d'une certaine harmonie et d'une certaine grandeur. Elle est l'œuvre de Martin V.

Mais c'est l'intérieur du temple qui doit fixer particulièrement notre attention. Là, on trouve une large place à l'éloge et à la critique; mais c'est l'éloge qui domine pour l'ordonnance générale du splendide monu-

(428) Grégoire XI qui, en 1377, reporta d'Avignon à Rome le siége pontifical, ouvrit la porte de la nef latérale; Martin V y fit faire une façade; Sixte V l'orna d'un double portique. Clément VIII, en 1600, renouvela la nef supérieure; Innocent X, à l'occasion du jubilé de 1650, mit la grande nef dans l'état où elle est aujourd'hui. Clément XII fit, sur les dessins de Galiléi, la principale façade qui regarde la campagne, ornée de quatre colonnes et de six pilastres d'ordre composite et terminée par treize statues. Cette façade est de 1762.

(429) Il fut occupé par les papes depuis saint Sylvestre jusqu'à Clément V, qui fixa le séjour de la papauté à Avignon. Après le grand schisme, les Souverains Pontifes établirent leur résidence au Vatican.

(430) Ce magnifique baptistère fut érigé par Constantin à l'endroit même où il avait été baptisé, dans son palais de Latran. Les fonts baptismaux consistent en une urne antique de basalte qui s'élève au milieu d'une cuve entourée d'une balustrade octaugulaire et couverte d'une coupole soutenue par un double rang de colonnes superposées; les huit premières sont de porphyre et les huit autres de marbre blanc.

(431) Construit par le pape saint Léon, le *triclinium* ou salle à manger est encore orné de superbes mosaïques qui remontent à l'epoque de ce grand pontife.

(432) Ce cloître, œuvre gothique du XIVe siècle, est remarquable par la légèreté de ses élégantes colonnes. On y a réuni un grand nombre d'antiquités sacrées.

ment. On y pénètre par le grand portique à cinq portes, soutenu par vingt-quatre pilastres de marbre composite, et au fond duquel est la statue colossale de Constantin, trouvée dans les Thermes.

Cinq portes donnent entrée dans la basilique. La principale, de bronze, est celle qui fut transférée de la basilique Emilienne, par Alexandre VII.

« Lorsqu'on pénètre dans l'intérieur de la noble basilique, dit un écrivain dessinateur, dans sa critique judicieuse de cet édifice, on est d'abord frappé de la majesté et de la magnificence de la grande nef; mais la seconde impression est toute différente, quand l'œil plus attentif ne rencontre de tous côtés que bizarreries dans les détails. Sans doute, le grand cordon composite de pilastres canelés, et entre ceux-ci les trois divisions superposées, où l'on voit se succéder des niches, des bas-reliefs et des médaillons peints, forment avec les arcades, de grandes et majestueuses lignes; mais d'autre part, est-il rien de plus déplaisant que ces frises et architraves interrompues; que ces croisées aussi mesquines qu'incorrectes; enfin que cette décoration de niches à frontons anguleux, arrondis et déversés? D'après tout ce désordre, n'est-il pas évident que l'artiste a cherché de l'originalité à tout prix, et qu'ainsi il est arrivé à produire le chef-d'œuvre du genre excentrique. Quelque répulsion que l'on ait pour ces extravagances, on ne peut s'empêcher de reconnaître que si l'étude des détails eût répondu au grandiose de l'exécution générale, l'œuvre de Borromini, admirée de tout point, eût été justement classée parmi les monuments dont Rome peut s'enorgueillir.

« Borromini a fait preuve d'un bon esprit, d'abord, en conservant le plafond de la grande nef, l'une des magnificences de l'église, et qui pouvait gêner ses dispositions; ensuite, en cherchant à mettre de l'harmonie entre les principales lignes de son architecture et celle du plafond. Celui-ci présente trois grandes divisions, accusées par autant de caissons carrés, où sont ajustées au centre les armes de Pie IV, qui l'a commencé; à l'extrémité et vers le fond, celles de Pie V, qui l'a achevé; enfin, du côté de l'entrée, celles de Pie VI qui a fait restaurer et dorer de nouveau ce beau soffite. Le profil de celui-ci est d'une grande fermeté; les moulures et les ornements d'un bon style, et les sculptures placées au fond des compartiments, d'un dessin varié qui exprime des ornements d'église, des attributs du culte, et en cela même bien assortis à la place qu'ils occupent. Le fond des compartiments est bleu ou rouge, avec quelques tons verts et blancs. La plupart des moulures sont dorées, et cette masse de dorures semble pesante. La corniche du pourtour est dans le même parti; elle est également blanche et or.... Il est probable que Pierre Ligorio, architecte ordinaire de Pie IV, est l'auteur de ce beau plafond; ce qui d'ailleurs ressort assez clairement de la comparaison de quelques détails avec ceux de la villa Pia, bâtie par le même artiste.

« Le pavé de la grande nef est exécuté en mosaïques, d'un dessin très-compliqué, et formé de porphyre, de serpentin, de granit blanc et noir, et de quelques autres variétés de marbre. Il remonte au commencement du XVe siècle et au règne de Martin V.

« La limite de la grande nef est marquée par cette large arcade qu'Alexandre VI fit cintrer vers 1592, et qui repose sur deux grosses colonnes. En avant de cet arc est le tombeau de Martin V, exécuté par Simone, frère du célèbre sculpteur Bonatello. Il s'élève d'environ 0,60 centimètres au-dessus du sol, et se compose d'une caisse de marbre, portée sur six socles également de marbre. Le couvercle est formé d'une table de bronze ayant peu de relief, et sur laquelle le pape est représenté revêtu de ses habits pontificaux. Derrière ce monument funéraire et à l'entrée de la nef transversale, à laquelle on monte par quatre marches, on aperçoit le maître-autel où règne au-dessus du ciboire un tabernacle gothique, orné de frontons aigus sur les faces et de petits clochers ou flèches aux angles; au-dessus, on distingue une faible partie du plafond de la nef transversale, qui date du pontificat de Clément VIII, et par conséquent est postérieur d'environ quarante années à celui de Pie V, avec lequel il a, du reste, beaucoup d'analogie. Enfin, au loin, et au fond paraît l'abside, décorée de riches peintures en mosaïque, qui remontent à la fin du XIIIe siècle et aux règnes de Nicolas IV et de Célestin V.

« Là se borne ce que nous avions à dire de ce vaste et splendide intérieur, dont l'effet est complexe; jugé à deux points de vue différents, soit d'après l'ensemble, soit d'après les détails, il peut provoquer l'éloge ou la critique la plus amère (433). »

Pour compléter les réflexions si justes qui précèdent, nous ajouterons que Saint-Jean de Latran, avec sa couverture en lambris, avec ses nefs latérales bien accusées, avec son chœur et son abside en mosaïque bien conservés, a retenu beaucoup mieux que Saint-Pierre, le style, et le caractère primitif de la basilique Latine; ce qui lui imprime, à le considérer dans son ensemble, un cachet de beauté hiératique qu'on chercherait en vain dans l'église trop renommée du Vatican. Toutefois, on peut dire que sous ce rapport, la basilique constantinienne elle-même, est surpassée par celle de Sainte-Marie-Majeure, et surtout par celle de Saint-Paul hors les Murs, telle qu'on la réédifie actuellement.

LAUDA SION (CHANT DU). *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES; REIMS (Bibliothèque de).

LAURATI (PIERRE). Peintre siennois, de 1327 à 1342. *Voy.* PEINTURE.

LEONARD DE VINCI, peintre. *Voy.* TYPES.

(433) *Edifices de Rome moderne*, etc., *dessinés, mesurés et publiés par* P. Letarouilly. Paris, 1840, IIe partie, p. 498-503. — Voici les dimensions dans œuvre de cette grande basilique à cinq nefs : longueur, 119 mètres 50 c.; largeur, 53 mètres 75 c.

LERVY (Adrien). Célèbre imprimeur et compositeur de musique du xvi° siècle, à Paris. *Voy.* Musique.

LESUEUR (Eustache). Peintre français. *Voy.* France.

LIBERA ME. Caractère de ce chant. *Voy.* Modes ecclésiastiques.

LORENZZO (Ambroise et Pierre). Peintres siennois en 1355. *Voy.* Peinture.

LOTTI (Antoine), né vers 1665; un des plus grands compositeurs de l'école de Venise. *Voy.* Musique.

LUTHER. Son influence sur les sciences, les arts et la musique en particulier. *Voy.* Réforme.

LYON (Manuscrits de la Bibliothèque de la ville de). *Voy.* Manuscrits.

M

MACHAULT (Guillaume de). Compositeur de musique, au xiv° siècle. *Voy.* Musique.

MADELEINE (Eglise de la), à Paris. *Voy.* Grandeur.

MAMERT (Claudius), prêtre de l'Eglise de Vienne, en 473. *Voy.* Chant liturgique.

MANS (Cathédrale du). *Voy.* Dimensions.

MANSART, architecte de l'église des Invalides, à Paris. *Voy.* Dôme.

MANUSCRITS. Considérés au triple point de vue du chant liturgique, de la poésie et de la peinture ou enluminure, les manuscrits occupent une place importante dans le domaine de l'esthétique chrétienne. C'est ce qui me détermine à leur consacrer un article spécial, en suivant, dans mes citations et dans mes analyses, l'ordre des principales bibliothèques où je les ai successivement étudiés, afin d'en faciliter la recherche et la vérification à ceux de mes lecteurs qui auraient le désir de les consulter. Ce mode ne me permettant point de suivre un ordre chronologique absolu, j'en suivrai au moins un relatif pour chacune des bibliothèques qui figureront dans ce travail. Il ne faut pas d'ailleurs perdre de vue que nos investigations embrassent un laps de temps déterminé, c'est-à-dire depuis le xi° siècle jusqu'au xv° inclusivement, sans parler du célèbre Antiphonaire de sainte Tulle qui est du xviii° siècle, et qui sera l'objet d'un article particulier. Nous commencerons par la bibliothèque impériale de Paris.

On ne connaît pas tous les manuscrits que renferme cette riche bibliothèque. Je citerai, entre autres, celui du xii° siècle, côté 165 (23), que je n'avais encore vu mentionné nulle part. C'est dans ce beau manuscrit qu'on voit la première version (434) par ordre de date de la célèbre séquence de Pâques, *Fulgens præclara*. Cette longue séquence, dont j'ai publié les huit premières strophes, en notes modernes, dans les *Annales archéologiques* (435), est notée avec points sur une portée de quatre lignes vertes, grises et jaunes. Elle est reproduite, avec quelques légères variantes, dans un autre beau manuscrit (Antiphonaire du xiii° siècle de la même bibliothèque, n° 778). Chant et paroles, tout y est plus inspiré, plus éclatant et plus analogue à la solennité pascale que dans la séquence *Victimæ paschali*, d'une date postérieure, comme nous en avons déjà fait la remarque ailleurs (436).

Cette séquence *Fulgens præclara* est précédée d'un *Hæc dies* et d'un *Confitemini*, qui ont beaucoup de rapport avec ceux d'aujourd'hui. Dans le même manuscrit, nous remarquerons la séquence de l'Ascension, *Rex omnipotens, die hodierna*, du huitième mode, d'un chant naïf et bien marqué; ce chant est calqué sur le précédent, mais avec de moindres développements. On trouve la même séquence dans le manuscrit 1118 du x° siècle, déjà cité, ainsi que bon nombre d'autres textes liturgiques, reproduits dans les manuscrits postérieurs. Celle de la Pentecôte : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, attribuée au roi Robert, et qui est aussi du huitième mode, offre, dans quelques-uns de ses versets, et notamment dans les troisième et quatrième, une sorte d'analogie avec certaines strophes du *Lauda Sion*. On peut faire la même remarque pour la séquence de l'Assomption, dont le chant est original et inspiré. Elle débute ainsi :

Aurea virga
Primæ matris Evæ
Florens rosa
Præcessit Maria.

La séquence de Noël, *Lux fulget hodierna*, présente un chant large et naïf; elle est précédée d'un beau répons : *Viderunt omnes fines terræ*.

Dans l'Antiphonaire déjà cité, du xiii° siècle, coté 778, on remarque quatre séquences, au choix, pour le jour de Pâques, dans l'ordre suivant : 1° *Fulgens præclara;* 2° *Clara gaudia;* 3° *Adsunt enim festa paschalia;* 4° *Præcelsa admodum.* Pour le dimanche dans l'octave de Pâques, cinq : 1° *Laudent ecce;* 2° *Adest pia;* 3° le *Victimæ paschali*, qui paraît pour la première fois. Le chant en est conforme au nôtre, sauf certains ornements et la terminaison suivante qui manque dans nos livres actuels de chant : *Amen dicunt omnia;* 4° *Dic nobis;* 5° *Gaudeat Ecclesia.*

On trouve, dans le même Antiphonaire, la prose de la croix, *Laudes crucis attollamus*, sur laquelle nous reviendrons plus tard; une autre prose de la même fête, qui

(434) Je veux parler ici d'une version *traduisible*, car j'ai remarqué la même séquence dans un antiphonaire responsorial, côté 1118, qui est plus ancien encore, puisqu'il remonte au x° siècle.

(435) T. IX, année 1849.

(436) Au tome VIII des *Annales archéologiques*, p. 219.

commence par *Vexilla regis prodeunt*, comme notre prose actuelle, bien qu'il existe, du reste, entre ces deux morceaux des différences essentielles. D'abord, le chant (du deuxième mode) est tout à fait différent. Les deux strophes, *Quo vulneratus* et *Impleta sunt*, sont les mêmes que dans l'hymne actuellement en usage (437).

Mais celle du XIIIe siècle renferme plusieurs strophes qui n'ont pas été conservées.

Pour le jour de l'Ascension nous trouvons : 1° la prose, *Rex omnipotens hodierna*, comme au manuscrit du XIIe siècle déjà cité; 2° celle qui commence ainsi : *Laude lætabundæ*. Pour la Pentecôte, nous remarquons cinq séquences au choix : 1° *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, comme ci-dessus; 2° *Cantantibus hodie;* 3° la séquence *Veni sancte Spiritus*, dont je donne ailleurs l'analyse (438). Elle paraît là pour la première fois. Elle est écrite sur une portée de cinq lignes rouges; le chant en est exactement le même que celui d'aujourd'hui; 4° *Laudiflua cantica*; 5° enfin, *Die quem præclara*, sur cinq lignes; la plupart des notes sont effacées.

Pour la fête de saint Jean-Baptiste, la prose *Hodierna dies veneranda*, sur cinq lignes de diverses couleurs, à la portée, avec un seul *a* sur la ligne supérieure. A la fin du manuscrit : *O Redemptor, sume carmen temet concinentium*, que nous chantons encore le jeudi saint, à la cérémonie des saintes huiles, et dont la mélodie pieuse et recueillie respire je ne sais quel parfum de mysticisme antique.

Passons maintenant à la bibliothèque de Reims. Elle renferme, entre autres manuscrits, un Graduel du XIIe siècle des plus remarquables. Il est intitulé : *Graduale antiquum cum notis sæculi* XIIe. J'en ai pris de nombreux extraits notés. Ceux que je vais citer suffiront pour donner une idée de l'importance de ce précieux manuscrit, qui jette beaucoup de jour sur la période du chant liturgique dont nous nous occupons. Nous y remarquons, en premier lieu, le beau chant des Impropères, *Agios o Theos*, dans l'office de l'adoration de la croix (du deuxième mode), tel que nous l'exécutons aujourd'hui. Je dois faire observer, à cette occasion, et pour n'y plus revenir, que tout le chant si pathétique de l'adoration de la croix est noté dans nos livres modernes de chœur, presque note pour note, tel qu'il existe dans un bon nombre de manuscrits des XIIe et XIIIe siècles. C'est une des anciennes mélodies liturgiques des mieux conservées. On peut faire la même observation pour l'office de la semaine sainte en général. La raison en est que cet office n'étant guère chanté en entier que dans quelques grandes églises, n'a pas été exposé à autant d'altération que les autres parties plus usuelles du service divin. Nous appliquerons la même observation au magnifique chant, *Exsultet jam angelica turba cælorum*, qui est écrit, comme le précédent, en notes très-lisibles, sur quatre lignes à la portée. A côté, on lit le titre suivant en lettres rouges et gothiques : *Benedictio cerei quæ cum dulci modulatione canitur post benedictionem ignis.* Viennent ensuite les belles antiennes et versets : *Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est; Dominus conterens bella; vinea facta est dilecto.* — Trait : *Attende cælum et loquar.* Il est marqué, en note, que (contrairement à la rubrique observée aujourd'hui) l'on sonne les cloches, au moment du *Kyrie eleison*, jusqu'au *Gloria* exclusivement : *Incipiente Kyrie eleison, incipiunt signa pulsari et cessant antequam incipiatur Gloria in excelsis Deo.*

L'introït du jour de Pâques, qui offre un chant coulant et mélodieux, est le même que l'introït romain actuel : *Resurrexi et adhuc sum tecum. Alleluia. Posuisti super me manum tuam. Alleluia. Mirabilis facta est scientia tua. Alleluia. Alleluia :* Psaume : *Domine, probasti me*, etc. Le chant de l'*Hæc dies* est le même, à peu de chose près, que celui usité de nos jours. Celui de l'offertoire, *Terra tremuit et quievit*, présente une mélodie noble et imitative. Celui de la communion générale, *Venite populi ad sacrum et immortale mysterium*, a été souvent reproduit dans ces derniers temps, et notamment dans la *Revue de la Musique religieuse* de M. Danjou. Il est précédé de ce titre, en lettres rouges : *Ante ultimum Agnus Dei dicitur hæc antiphona.*

Chaque férie de la semaine de Pâques a sa station marquée pour une des basiliques de Rome. Nous trouvons, à la troisième férie, le chant énergique et imitatif de l'offertoire, *Intonuit de cælo Dominus*; celui de *Quasi modo geniti infantes*, pour le dimanche de l'octave; celui de l'introït *Exaudiat* et de la communion *Petite et accipietis*, ont été singulièrement altérés dans les éditions (fin XVIIIe siècle et commencement XIXe) du *Graduel romain*. Il n'en a pas été de même de l'introït de l'Ascension, *Viri Galilæi*, du septième mode, qui a été reproduit, note pour note, dans les mêmes éditions. Celui de la Pentecôte, *Spiritus Domini*, du premier mode, n'a pas été rendu, à beaucoup près, avec la même fidélité. Le graduel *Veni sancte Spiritus*, du deuxième mode, a mieux été conservé. On peut en dire autant de l'introït *Gaudeamus* pour la fête de l'Assomption.

Dans la messe *Pro defunctis*, l'introït *Requiem æternam*, du sixième mode, offre, à peu de chose près, la touchante mélodie que nous chantons encore aujourd'hui. Même remarque sur l'offertoire *Domine Jesu*, du deuxième mode, et sur la belle communion *Lux æterna.*

Vient ensuite une série de *Kyrie* pour les diverses fêtes de l'année, grandes et moyen-

(437) Nous voulons parler des hymnes romaines non corrigées. La même remarque s'applique aux autres hymnes qui nous servent de point de comparaison avec celles des manuscrits

(438) A l'article MODES ECCLÉSIASTIQUES.

nes. Nous allons les indiquer dans le même ordre que les présente l'original.

In præcipuis festivitatibus. Ce titre est en caractères rouges ; mais toute la notation du *Kyrie* est effacée. *In mediocribus festis.* C'est le même que celui marqué pour les dimanches de l'Avent dans le graduel Viennois et, si je ne me trompe, dans le graduel Parisien. *In præcipuis festis.* C'est le même que le *Kyrie* des annuels (parisien), des doubles-majeurs (viennois) et des doubles de première et de deuxième classe (romain), avec cette différence que le chant du graduel de Reims, mêlé de petites notes brèves, est plus coulant, plus varié que le chant moderne.

In præcipuis festis XII *lectionum*, deux *Gloria*, dont le premier est le même que celui qui se chante aujourd'hui le samedi saint et les dimanches après Pâques. Nous remarquons un grand nombre d'autres *Gloria*, d'un chant aussi pur que varié, suivis du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. Cette abondance de chants liturgiques, que nous aurons fréquemment l'occasion de faire ressortir durant la période qui nous occupe, forme un contraste frappant avec la pauvreté de nos livres de chœur actuels.

A la fête de Noël nous voyons trois séquences. La première *In nocte* (*de Filio Dei Patris*), commence ainsi : *Natus ante sæcula.* Elle a un chant syllabique doux et naïf. La seconde, *Post partum* (*prosa in mane*), commence par ces mots : *Salve, parta.* La troisième (*In die adorabo, alleluia*), débute ainsi : *Quem simul recolamus.* L'une et l'autre offrent, comme la première, un chant doux et naïf. Les fêtes de saint Etienne et de saint Jean-Baptiste (439) ont chacune leur séquence. Celle de saint Jean, du premier mode, offre une poésie originale. Nous allons en donner une partie.

Nostram musica sume camenam,
Vernacula dulcis armoniam jure dicatam
Sempiterno regi moderanti cuncta creata,
Pro sacris melodificans sollempniis
Beati Joannis roborantem
Symphoniam fidicanoram
Hic Christi nam discipulus legitur
Et Domini dilectus præ cæteris
Et dicitur Dei gratia.

Au jour de Pâques, la séquence déjà citée, *Fulgens præclara*, est appelée, dans une note en caractères rouges, la mère des séquences (MATER SEQUENTIARUM). Suivent d'autres proses pour tous les jours de l'octave. Celle de la troisième série, *Pangite celsa*, offre un chant inspiré. Dans celle *Victimæ paschali*, marquée pour le quatrième jour, on trouve la strophe : *Credendum est magis Deo veraci quam Judæorum turbæ fallaci*, qui en a été retranchée depuis, on ne sait pourquoi.

Aux fêtes de l'Ascension et de la Pentecôte, on voit les mêmes séquences que celles dont nous avons parlé plus haut. Celle de la deuxième férie après la Pentecôte, *In omnem terram*, est intitulée : *Prosa almifica.* Celle de la troisième férie commence ainsi : *Almisona jam gaudia.*

La prose de saint Pierre et de saint Paul est digne de remarque, quant au chant et quant au texte. Le chant est syllabique : il présente une certaine teinte musicale, bien que la tonalité ecclésiastique s'y laisse apercevoir. Nous regrettons de ne pouvoir en donner un spécimen. Voici les deux premières strophes de cette séquence.

1. *Laudes jucunda melos turma personat,*
Concrepans inclyta armonia vera sæcli lumina.

2. *Jungendo verba symphoniæ rythmica*
Luce qui aurea illustrarunt mundi regna omnia.

Nous ne dirons rien de plusieurs autres belles proses (de la Purification, de la Saint-Barthélemy, des Saints-Anges, des Saintes-Vierges, de la Nativité de Marie, de Saint-Martin, de Tous les Saints).

La pièce capitale de ce graduel de Reims, c'est la prose de sainte Catherine sur le chant du *Lauda Sion*, qui se trouve aussi reproduit dans celle de la Sainte-Croix, faisant partie du même manuscrit. Guidé par certaines analogies et certaines données historiques, j'avais toujours présumé que ce beau chant, l'un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien, était antérieur à saint Thomas. Dès l'année 1846, j'avais consigné cette opinion dans les *Annales archéologiques*, sans me douter qu'elle dût être, l'année suivante, corroborée par des documents authentiques et péremptoires que j'ai découverts dans la bibliothèque de la ville de Reims. Désormais, il ne saurait exister aucun doute touchant la question si longtemps débattue entre les savants, au sujet de la mélodie du *Lauda Sion.* Evidemment, elle n'est pas de saint Thomas ; mais elle est du XIIe siècle, si toutefois elle ne remonte pas plus haut. C'est ce qu'attestent les deux séquences qu'un heureux hasard a fait tomber entre mes mains, et qui n'avaient été encore signalées, du moins à ma connaissance, par aucun des écrivains qui s'occupent de ces sortes de recherches. Ces documents sont contenus dans un manuscrit authentique du XIIe siècle, que chacun peut examiner à loisir. Les détails dans lesquels nous allons entrer, touchant la mélodie célèbre qu'ils renferment, ne seront pas longs, parce qu'il s'agit ici d'une mélodie qui est parvenue presque intégrale jusqu'à nous, et qui, aujourd'hui encore est une des plus populaires du culte catholique.

Bien que, dans le Graduel de Reims, cette prose ou séquence de sainte Catherine précède celle de la Croix, tout me porte à penser qu'elle lui est postérieure, quant à l'ordre chronologique, et que le chant en a été emprunté à celui de la prose de la Croix. Je serais même assez disposé à présumer, d'après certains autres documents analogues de la même époque, que dès le XIIe siècle ce chant était une de ces mélodies connues

(439) L'original porte en effet : *Prosa de sancto Joanne Baptista.* C'est évidemment une faute du copiste, qui a écrit *saint Jean-Baptiste* pour *saint Jean l'Evangéliste.* Quelques passages du texte que nous reproduisons ne permettent aucun doute à cet égard.

et populaires comme il en existe de nos jours, qu'on appliquait indistinctement à différents textes ayant un mètre commun, ou même composés tout exprès pour être susceptibles de recevoir ces espèces de chants. Quoi qu'il en soit, voici la prose de sainte Catherine. Elle est, ainsi que celle de la sainte Croix, du septième mode :

1.

Vox sonora nostri chori,
Nostro sonet conditori
Qui disponit omnia.

2.

Per quem dimicat imbellis,
Per quem datur et puellis
De viris victoria.

3.

Per quem plebs Alexandrina
Femine non feminina
Stupuit ingenia.

4.

Cum beata Katerina
Doctos vinceret doctrina
Ferrum potentia,

5.

Hæc ad gloriam parentum
Pulchrum dedit ornamentum
Morum privilegia.

6.

Clara per progenitores
Claruit per sanos mores
Ampliori gratia.

7.

Florem teneri decoris
Lectionis et laboris
Attrivere studia.

8.

Nam perlegit disciplinas
Sæculares et divinas
In adolescentia.

9.

Vas electum, vas virtutum,
Reputatur sicut lutum
Bona transitoria.

10.

Et reduxit in contemptum
Patris opes et parentum
Larga patrimonia.

11.

Vasis oleum includens,
Virgo sapiens et prudens
Svonso pergit obvia.

12.

At adventus ejus hora
Præparatur sine mora
Intrat ad convivia.

13.

Sistitur imperatori,
Cupiens pro Christo mori
Cujus in præsentia,

14.

Quinquaginta sapientes
Mutos dedit et silentes
Virginis facundia.

15.

Carceris horrendi claustrum
Et rotarum triste plaustrum
Famem etjejunia.

16.

At quæcunque fiunt ei
Sustinet amore Dei,
Eadem ad omnia.

17.

Torta superat tortorem
Superat imperatorem
Feminæ constantia.

18.

Cruciatur imperator
Quia cedit cruciator
Nec valent supplicia.

19.

Tandem capite punitur
Et dum morte mors finitur
Vitæ subdit gaudia.

20.

Angelis mox fuit curæ
Dare corpus sepulturæ
Terra procul alia.

21.

Oleum ex ipsa manat
Quod infirmos multos sanat
Evidenti gratia

22.

Bonum nobis dat unguentum
Si per suum interventum
Nostra sanat vitia (440).

La prose de la Croix est sous ce titre : *In inventione, prosa de sancta cruce Domini nostri Jesu Christi*. Nous n'en donnerons pas le texte, afin d'abréger ; nous nous bornerons à quelques remarques importantes sur le chant. Il est le même que celui du *Lauda Sion*, sauf, vers le milieu, des différences assez sensibles dans plusieurs strophes. Celle qui correspond à l'*Ecce panis*, est ainsi conçue :

O crux, lignum triumphale
Inter ligna nullum tale,
Mundi vera salus, vale
Fronde, flore, germine.

C'est le commencement de la prière, et par conséquent elle tombe mieux sur le chant que l'*Ecce panis*.

Après cette découverte à Reims, j'en ai fait à Lyon une autre dans le même genre et presque aussi importante ; c'est celle d'un chant du *Lauda Sion*, tout différent du chant ordinaire. Il se trouve dans un beau *Missale vetus*, lyonnais et viennois, du XIVe siècle, coté 91 (445), qui est déposé à la bibliotèque du Lycée. Mais revenons au graduel de Reims.

Nous trouvons à la fin de ce remarquable manuscrit, une autre prose, de six strophes seulement, sur l'air défiguré du *Lauda Sion ;* elle est intitulée : *In commemoratione beatæ Mariæ virginis*. Près de cette séquence nous voyons celle de *Veni sancte Spiritus*, dont la mélodie est, sauf quelques variantes, la même que celle des graduels les plus récents.

La prose de la Vierge, *Virginis Mariæ Laudes* (quand on en fait au temps pascal), est non-seulement sur le chant de *Victimæ*

(440) Cette prose a vingt-quatre strophes. Nous ne donnons point les deux dernières, parce que nous craignons de ne les avoir pas exactement transcrites du manuscrit, et qu'il nous serait actuellement impossible d'en faire la vérification.

paschali, mais elle est encore calquée, pour le texte, sur celui de la séquence pascale. A ce double titre, nous croyons devoir la reproduire intégralement, d'autant mieux qu'elle est fort courte.

1.

Virgini Mariæ laudes
Intonent Christiani.

2.

Eva tristis abstulit,
Sed Maria protulit
Natum, qui redemit peccatores.

3.

Lux et virtus modulo
Convenere mirando;
Mariæ Filius regnat vivus.

4.

Dic nobis, Maria,
Virgo clemens et pia,

5.

Quomodo facta es genitrix,
Cum tu sis plasma,
De te nascentis.

6.

Angelus est testis
Ad me missus cœlestis,

7.

Natus est Christus spes mea
Sed incredula manet Judæa.

8.

Credendum est magis
Solo Gabrieli forti
Quam Judæorum pravæ cohorti.

9.

Scimus Christum processisse
Ex Maria matre.
Tu nobis, victor rex, miserere. — Alleluia.

Il y a une autre prose de la Vierge, *Veni Virgo virginum*, calquée sur la prose *Veni sancte Spiritus*.

Bibliothèque de la ville de Laon. — Cette bibliothèque renferme un intéressant manuscrit, sans date, intitulé : *Hymni et Prosæ*, dans lequel on remarque les morceaux suivants : Un *Kyrie* farci, que nous reproduisons ici, quant au texte, à cause de la beauté liturgique de sa poésie.

Te Christe rex, supplices exoramus omnipotens ut nostri digneris eleison. Kyrie eleison.

Te decet laus cum tripudio, Pater summe, unde te petimus eleison. Kyrie eleison.

O bone rex qui super astra sedes et Domine qui cuncta gubernas, eleison. Kyrie eleison.

Tua devota plebs implorat jugiter ut illi digneris eleison. Christe eleison.

Qui canunt ante te, tu precibus annue, et nobis semper eleison. Christe eleison.

O Theos agie, salvans mirifice redemptor mundum eleison. Christe eleison.

Clamat incessanter nostra concio dicens eleison. Kyrie eleison.

Miserere, Fili Dei vivi nobis eleison. Kyrie eleison.

In excelsis Deo magna sit æterno patri qui nos redemit proprio sanguine ut vivificaret a morte dicamus indesinenter una voce eleison. Kyrie eleison.

Clementissime Conditor omnium rerum, o Domine nostri, eleison. Kyrie eleison.

Qui es omnium princeps regum, rex cœli, terræ, eleison. Kyrie eleison.

O Theos, kyrie Sabaoth solium qui tenes gloriæ ymas eleison.

Jesus redemptor, Kyrie eleison,

Cuncti potens genitor Deus, omni creator, fons et origo boni, pie, lux que perennis. eleison, etc., etc.

Suivent en grand nombre d'autres airs du *Kyrie*, aujourd'hui inconnus. Ils ne remplissent pas moins de quinze pages in-folio. Les deux *Gloria in excelsis* qui suivent sont également sur un chant inconnu, du quatrième mode, mais sans mélange de texte intercalé, comme au *Kyrie*. Ils sont séparés par les deux traits suivants :

Regens cuncta benigne cœlica
Et terrea pontica simul atque,
Summa residens in poli arce.
Terris dignatus es descendere
Rex regum cujus constat sine tempore regnum.

Vient après un troisième *Gloria*, sur le chant double de première classe; ensuite un quatrième sur un chant qui s'est perdu et dans lequel, comme au précédent, la notation ancienne, par neumes, alterne avec la moderne, par notes détachées. Cette observation s'applique au cinquième et au sixième *Gloria* qui suivent et dont le chant s'est également perdu. Ils sont séparés par les beaux traits suivants, du deuxième mode :

Sedentem in superna majestatis arce
Adorant humillime proclamantes ad te.
Cum illis unde vigenti quinque
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sabaoth rex
Plena sunt omnia gloria tua
Atque cum innocentissimo grege
Qui sine ulla sunt labe
Dicentes excelsa voce ;
Laus tibi sit Domine,
Rex æternæ gloriæ,
Cum sancto Spiritu
In gloria Dei Patris, Amen.

Pour le jour de Pâques, c'est la célèbre séquence *Fulget præclara rutilans per orbem*, comme dans presque tous les manuscrits. Il y a également une séquence pour chaque jour de l'octave jusqu'au jeudi. Aux vêpres de ce jour (sous le titre *Ante crucifixum*) nous remarquons aussi le *Laudes crucis attollamus*, exactement sur le chant du *Lauda Sion*.

A la solennité de la Pentecôte, c'est la séquence connue, *Sancti Spiritus nobis adsit gratia*. Celle du lundi commence ainsi : *Alma chorus Domini;* celle du mardi : *Laudes Deo devotas*, offre un chant également inusité aujourd'hui. Même remarque pour la mélodie douce et pieuse, de la séquence de saint Jean-Baptiste.

La fête de saint Hippolyte nous offre le beau chant de l'épître *Justorum animæ*, entièrement noté. Même remarque pour l'épître de la Dédicace, qui a une séquence commençant ainsi : *Clara chorus dulce*. Les fêtes de saint Remi, de saint Denis et de saint Michel ont chacune la leur.

Les pages 82-84 nous offrent des *Sanctus* et des *Agnus* farcis; et la page 87 et suiv., trois proses à la Vierge, parmi lesquelles se distingue par sa beauté celle qui débute ainsi : *Salve mater Salvatoris;* et à la page 249, nous remarquons deux autres hymnes de la Vierge : *Quod chorus natum venerandus olim*, et celle dont nous avons seulement

conservé le texte : *O quam glorifica luce coruscas.*

A la page 161, nous trouvons l'*Audi benigne Conditor*, sur l'air encore usité de nos jours, mais plus régulièrement écrit dans les conditions du mode auquel il appartient. C'est-là, d'ailleurs, une remarque importante que nous pouvons faire sur la plupart des antiques mélodies grégoriennes qui sont parvenues jusqu'à nous. Elle s'applique au chant du *Vexilla regis prodeunt*, que nous voyons à la même page. Les hymnes qui viennent après, *Ad cœnam Agni providi.* — *Jesu nostra redemptio* pour l'Ascension, sont écrites sur des airs tout différents de ceux qu'elles ont aujourd'hui.

Bibliothèque de la ville de Châlons-sur-Marne.—Elle possède trois intéressants manuscrits de chant. Il y en a un du XIII° siècle, qui offre, entre autres pièces, dignes de l'attention de l'archéologue, les quatre antiennes de la Vierge, telles à peu près que nous les chantons encore dans nos églises, avec cette différence, que, dans le manuscrit de Châlons, le *Regina cœli* se termine par un long neume qui n'a pas moins de deux lignes. Nous y remarquons également de belles antiennes, telles que le *Venite omnes ad sacrum et immortale mysterium;* et celles-ci : *O beata infantia : — O virgo super virgines benedicta; — O quam casta mater; — O beatum ventrem Mariæ. — Lætentur cœli*, etc. Ce manuscrit est relié. Tout porte à croire qu'il contient l'ancien office de la cathédrale.

Un autre manuscrit, du XIV° ou du XV° siècle, et provenant, comme le précédent, dont il n'est guère que le calque de l'abbaye des Bénédictins de Saint-Pierre de Châlons-sur-Marne, contient les belles antiennes de Saint-Remi, de Sainte-Madeleine, de Saint-Michel, de Saint-Etienne et de Saint-André.

On trouve dans la même bibliothèque un Processional, du XIII° siècle, sous ce titre : *Processionale Cathalaunense, ad usum omnium sanctorum.* Ce beau manuscrit renferme un grand nombre de pièces contenues dans les deux précédents. Le chant en est pur, tonal, et presque syllabique. Il paraît qu'il était à l'usage du monastère de Saint-Pierre, comme semble l'indiquer cette suscription : *Dominus Abbas.*

Bibliothèque de la ville de Lyon.—Elle renferme de beaux manuscrits, dont le chant est généralement semblable à celui qu'on trouve le même dans tous les autres manuscrits du moyen âge. Nous ne citerons donc parmi ces nombreuses pièces de chant que celles qui diffèrent, en tout ou en partie, des versions communes que l'on trouve dans les autres bibliothèques. Dans celle-ci on remarque sous le numéro 92, un beau missel viennois de 1400; un *Antiphonarium Romanum* de 1350, noté sur 4 lignes rouges, où l'on voit un *Invitatoire* pour Noël, un *Introït* pour l'Ascension, et plusieurs autres pièces qui ont une mélodie particulière. — Un *Missale vetus* du XV° siècle où l'on remarque également le chant complétement original, sur le premier mode, du *Lauda Sion.* Ce chant est noble, sévère et majestueux. Du reste, comme dans les autres manuscrits de la même bibliothèque, on n'y voit presque plus de prose, même aux plus grandes fêtes. La messe des morts est toute comme au Romain, sauf le *Dies iræ* qui offre de notables variantes.

Nous devons au moins une mention à un *Missale antiquum*, bien qu'il n'ait pas de chant, parce que c'est un beau manuscrit du XV° siècle, avec de charmants encadrements.

Bibliothèque de la ville d'Avignon. — Elle renferme 1° (sous le n° 6), un *Psalterium Graduale* in-fol., de la fin du XV° siècle ; 2° (sous le n° 7) un *Antiphonarium* de la même époque; 3° (sous le n° 51) un autre *Antiphonarium* du commencement du XVII° siècle, provenant de la Chartreuse de Bompas; 4° (sous le n° 59) un *Breviarium* du XIV° siècle; 5° (sous le n° 5 *ter*) un *Breviarium Psalterium* de la fin du XV°.

Mais le principal de ces divers manuscrits qui sembleraient devoir tirer une importance particulière du séjour des papes à Avignon, et qui cependant, au fond, diffèrent peu des autres que nous venons d'analyser, est un *Hymnarium* ou *Hymni curiæ Romanæ* sur lequel nous avons fait les observations suivantes : Il contient un *Veni Creator* dont la mélodie est plus nette, plus tonale, quoique la même, quant à l'essence, que celle que nous chantons, et dont la terminaison, plus heureuse, en omettant le *si*, rend inutile la question difficile de savoir s'il doit rester naturel ou être bémolisé. Il serait à désirer qu'on adoptât partout cette version, la meilleure que je connaisse, de l'antique mélodie. J'en dirai autant à certains égards, du *Pange lingua gloriosi*, et de l'hymne *Iste Confessor* qui se trouvent dans le même manuscrit. Il en contient d'autres qui offrent des variantes assez notables de celles en usage aujourd'hui, telles que le *Vexilla regis*, — l'*Ave maris stella* et d'autres encore qui ont des mélodies tout à fait différentes, comme un *Ave maris stella* sur le quatrième mode, comme les hymnes de la Toussaint, des apôtres et des martyrs, *Sanctorum meritis.*

On remarque dans ces manuscrits, principalement dans le *Psalterium graduale* cité plus haut, un grand nombre de tritons (441) directs ou indirects, qui ne peuvent provenir que de l'ignorance ou de l'incurie des copistes.

De tous les documents qui précèdent et que nous fournissent des villes situées dans des contrées si diverses, le lecteur attentif conclura que la liturgie du moyen âge, et celle des XII° et XIII° siècles surtout, était bien plus riche, bien plus variée, quant au texte et quant au chant, qu'elle ne l'est aujourd'hui. Encore ai-je omis, pour abréger, un

(441) On appelle *triton* la relation, prohibée dans le plain-chant, de *fa* contre *si*.

grand nombre d'autres documents du même genre qui existent dans les différentes bibliothèques publiques de nos cités. Ceux qui auront été à même de les compulser, auront reconnu, j'en suis persuadé; 1° que la tonalité ecclésiastique y est généralement mieux sentie, plus nettement marquée que dans les livres de chœur de plain-chant moderne composé dans ce siècle ou dans le précédent: 2° que, malgré les fréquentes altérations que le chant liturgique a subies dans ces livres, ils contiennent néanmoins des parties importantes de l'office divin, qui n'ont presque pas varié, et dont plusieurs même ont conservé, note pour note, à travers les siècles, leurs primitives mélodies; 3° qu'un assez bon nombre de ces mélodies remontent très-probablement à une haute antiquité, parce que le texte auquel elles sont adaptées, est le même dans les manuscrits des IX° et X° siècles que dans ceux des XI°, XII°, XIII° et suivants (442); 4° que, durant le moyen âge et surtout à partir du XII° siècle, il y eut de fréquents échanges de pièces de plain-chant entre les églises d'Italie et celles de France, et que ces dernières, tout en conservant le fond de la liturgie romaine, augmentèrent beaucoup leur répertoire par de nombreuses additions, principalement les séquences qui lui imprimèrent un véritable cachet d'individualité et justifient ainsi la qualification complexe de chant *romain français* que je lui ai donnée en plusieurs endroits de mes écrits.

Ce serait ici le lieu de faire ressortir la beauté des peintures en manuscrit, si nous n'avions déjà touché un mot de cette partie si intéressante de l'iconographie chrétienne aux articles PEINTURE, VERRES-PEINTS, etc. Néanmoins, vu l'importance du sujet, nous en consacrons un au manuscrit de Sainte-Tulle, considéré spécialement au point de vue de la peinture chrétienne. *Voy.* SAINTE-TULLE.

MARC (SAINT-) de Venise (basilique de). *Voy.* COUPOLE.

MARIE. *Voy.* VIERGE-MARIE.

MARTHE (SAINTE). *Voy.* TYPES.

MARTYRS. *Voy.* CATACOMBES, PEINTURE, TYPES.

MASACCIO. Peintre florentin, mort en 1525. *Voy.* PEINTURE.

MATIÈRE (RÉHABILITATION DE LA).

Cette question rentre certainement dans le domaine de l'esthétique chrétienne. En effet, l'art chrétien comme l'art humain, s'exerce beaucoup sur la matière, mais avec cette différence fondamentale, qu'au lieu de la reproduire en l'état d'imperfection où l'a réduite le péché, il la représente spiritualisée et divinisée en quelque sorte par la vertu de l'incarnation du Verbe qui est venu la réhabiliter. C'est-là une considération capitale pour l'art catholique, et qui nous explique son immense supériorité sur l'art humain proprement dit. C'est le principe de cette beauté souveraine qui lui est propre, et qu'il sait communiquer à tous les sujets qu'il traite, même aux plus simples et aux plus vulgaires. Il importe donc de savoir dans quelles conditions a eu lieu cette réhabilitation du monde matériel, conséquence directe, logique, de celle de l'homme intelligent et spirituel. C'est ce que nous avons essayé d'exposer dans notre deuxième dissertation préliminaire, à laquelle nous ne pouvons que renvoyer le lecteur. Nous y ajouterons une seule réflexion. Que l'on compare comme dessin et surtout comme expression, le rôle que joue l'élément physique dans la peinture mystique à celui que lui ont fait jouer les peintres sensualistes de la Renaissance, ainsi que leurs imitateurs, et l'on verra à ne pas s'y méprendre laquelle des deux esthétiques, de la païenne ou de la chrétienne, a communiqué à la matière sa plus grande beauté. *Voy.* aussi, RÉSURRECTION DE LA CHAIR.

MAYENCE (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DIMENSIONS.

MELODIE. *Voy.* CHANT LITURGIQUE, DESSIN.

MEMMI (SIMON). Peintre siennois, en 1355. *Voy.* PEINTURE.

MENGS (ANTOINE-RAPHAEL). Peintre surnommé le *Raphaël* de l'Allemagne, né à Aussig (Bohême) en 1728, mort à Rome en 1779. *Voy.* TYPES.

MERULO (CLAUDE). Célèbre organiste italien du XVI° siècle. *Voy.* MUSIQUE.

MICHEL (SAINT), archange. *Voy.* ANGES.

MICHEL-ANGE. Architecte, peintre, sculpteur. *Voy.* EXPRESSION, PIERRE (SAINT) de Rome, TYPES.

MILAN (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DIMENSIONS.

MODES ECCLÉSIASTIQUES. — A l'article CHANT GRÉGORIEN nous exposons la différence qui existe entre la tonalité du plain-chant et celle de la musique. Nous disons que le principe fondamental de cette différence consiste dans le placement variable, dans chacun des modes, des deux demi-tons, de la gamme diatonique, tandis que ce placement est invariable dans tous les tons musicaux. De cette position différente des deux demi-tons dans les modes ecclésiastiques, résulte pour chacun d'eux, sans parler des autres causes qui contribuent au même effet, un caractère mélodique qui lui est propre. C'est là ce qui constitue, avec les inspirations que le compositeur puise dans sa foi et dans sa piété, le genre d'expression qui est particulier au chant liturgique, et qui le distingue de tous les autres systèmes de mélodie. Cette question de l'*expression* du chant d'église qui va nous occuper dans le présent article, est aussi difficile qu'elle est importante. On peut dire qu'elle est l'âme de l'esthétique chrétienne, aussi bien pour le chant que pour les peintures et les autres bran-

(442) Cette question de l'intégrité du chant liturgique, que nous ne pouvons qu'indiquer ici, est traitée avec tous les développements qu'elle comporte dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, et notamment dans celui du CHANT GRÉGORIEN.

ches de l'art. Ses principes fondamentaux sont ceux de la poétique chrétienne qui n'est autre chose que la théorie du beau, dans l'art religieux, théorie qui est basée elle-même sur la transformation intellectuelle et morale que le Verbe divin est venu opérer dans l'esprit et dans le cœur de l'homme, d'abord par l'assomption de notre nature, ensuite par la promulgation de ces ineffables mystères qui avaient été jusque-là cachés aux sages et aux puissants. Nous ne reviendrons pas sur les développements que nous avons consacrés à cette sublime, à cette touchante poétique chrétienne, spécialement dans notre deuxième dissertation préliminaire sur le beau surnaturel ou divin. Seulement, nous en appliquerons les principes généraux au chant liturgique, en tant qu'il exprime les trois principaux caractères qui en découlent, à savoir la *grandeur*, le *mystère*, l'*amour*, auxquels nous ajouterons l'*onction de la prière*.

Nous avons vu dans la dissertation citée plus haut, combien Jéhova, qui n'a d'autre nom que celui de l'Etre, qui est le Dieu des armées, qui est assis sur les chérubins, qui vole au milieu des airs dans des chariots de feu, qui d'un seul mot peut créer ou anéantir des millions d'univers, domine, de toute la hauteur du ciel, l'Olympe, avec sa cour mesquine de dieux et de demi-dieux.

Or, ces idées, si hautes et si magnifiques, que le Verbe fait homme est venu nous donner de Dieu, ont imprimé nécessairement au chant liturgique un caractère de sublimité qu'on chercherait vainement ailleurs que dans nos mélodies sacrées. Les anciens ont-ils quelque chose de comparable, pour les paroles et pour le chant, à notre *Te Deum laudamus*, surtout lorsqu'il est exécuté par des milliers de voix, et accompagné de la grande harmonie de l'orgue et des cloches, dans une immense basilique? C'est alors qu'on peut se faire une idée de ce premier caractère, la *grandeur*, que doit avoir l'expression du chant liturgique. Passons au deuxième caractère, le *mystère*.

Dans notre deuxième dissertation préliminaire, et ailleurs, nous avons vu comment, par une conséquence logique de la révélation du mystère de la Trinité et principalement de celui de l'Incarnation, tout, dans la vie du chrétien, est mystérieux comme son culte, tout, jusqu'à ses joies et ses périls, jusqu'à ses craintes et ses espérances. De là, ce caractère mystérieux, vague, insaisissable, qui domine dans tout son culte et dans ses chants en particulier, caractère que nous faisons ressortir dans plusieurs articles spéciaux auxquels nous renvoyons le lecteur (443).

En ce qui concerne le troisième caractère de la poétique chrétienne, nous voulons dire l'*amour divin*, nous ferons observer que l'amour est le premier besoin de l'homme sur la terre. Mais l'amour divin seul peut satisfaire l'homme, parce que seul il peut le remplir entièrement. En effet, l'homme, en quittant le Créateur, pour se rechercher soi-même, était devenu malheureux, en se trouvant selon la belle expression de saint Augustin (444). C'est pourquoi son cœur, rassassié bientôt des affections profanes, se reportait insensiblement vers Dieu, son principe et sa fin. Jésus est venu lui apporter cet aliment de l'amour divin : *Ignem veni mittere in terram* (*Luc.* XII, 49), en y associant l'amour du prochain qui en dérive nécessairement. On connaît les résultats merveilleux de cet élément nouveau dans le monde. Mais on n'apprécie peut-être pas assez son influence sur le cœur de l'homme et sur l'art, écho fidèle des sentiments qui l'animent. N'est-ce pas ce sentiment, qui a inspiré les chants séraphiques d'un François d'Assise, d'une Thérèse et de tant d'autres martyrs de l'amour divin? Non, jamais l'inspiration des poëtes les plus renommés ne s'éleva à cette hauteur d'enthousiasme et de sacrifice absolu dans l'amour; jamais on n'entendit leur lyre chanter des vers comme celui-ci, de la vierge d'Avila : « Je me meurs du regret de ne pouvoir mourir! (*Que muero perque non muero!*) » qui revient à la fin de chaque strophe de son cantique divin. Il faut lire cet admirable chant tout entier, pour se faire une idée de cet amour qui, selon l'expression de Thérèse elle-même, pénètre la moelle du cœur.

Tel est cet amour qui a inspiré la plupart des chants liturgiques, non avec l'exaltation, avec l'impétuosité qui se révèlent dans les cantiques d'un grand nombre de saints personnages, mais avec cette onction douce et pénétrante, qui est propre aux chants et aux cérémonies de l'Eglise. Dans notre deuxième dissertation préliminaire, et à l'occasion de cette exaltation profonde que le christianisme est venu imprimer au sentiment de l'amour, nous entrons dans quelques détails qui peuvent expliquer cette différence qui existe entre l'expression individuelle et l'expression publique de l'amour divin dans les chants religieux. Nous touchons aussi à la même question dans plusieurs articles de ce Dictionnaire. C'est ce qui nous engage à passer, sans autre transition, à un quatrième caractère de la poétique chrétienne, qui est propre au chant liturgique, je veux dire l'*onction de la prière*.

J'entends par là cet esprit de grâce et de prière, annoncé par le prophète Joël et répandu visiblement sur nous, lorsque les apôtres reçurent l'Esprit consolateur que Jésus leur avait promis. Or, c'est cet Esprit qui prie dans nos corps en gémissements inénarrables. Assaillie par les tempêtes redoublées qui traversent sa marche laborieuse et semée d'écueils, l'Eglise demande appui et protection à son céleste époux; mais ce n'est pas elle qui prie, c'est le Saint-Esprit

(443) *Voy.* entre autres, CARACTÈRE, CHANT, CONSONNANCE, CONTRE-POINT, EXPRESSION, OPÉRA, ORGUE.
(444) *Cité de Dieu*, ch. 14.

qui prie en elle et pour elle, qui lui indique la forme de ses cérémonies et lui inspire l'onction de ses chants divins. C'est lui qui, au milieu des dangers et des amertumes de la vie, nous apprend à appeler Dieu notre Père (*in quo clamamus : Abba Pater* [*Rom.* VIII, 15]), en même temps qu'il nous détache graduellement de la terre, et nous fait désirer les aîles de la colombe, pour aller nous reposer dans le sein de Dieu. Cette terre elle-même, déjà délivrée en partie de la servitude du péché par le sang du Médiateur qui a coulé sur elle, gémit et soupire comme une femme dans l'enfantement, après sa délivrance parfaite, qui n'aura lieu qu'à la résurrection générale des corps. De là, ce mélange de joie et de tristesse, de crainte et d'espérance, expression vraie d'une réhabilitation laborieuse et non achevée, qui domine dans les chants de la liturgie chrétienne, ainsi que dans ses rites si profondément symboliques.

Telle est l'onction de la prière, qui anime les oraisons, variées comme nos besoins, que l'Esprit-Saint lui-même dicta à son Église, et que celle-ci accompagne des plus pathétiques accents.

A ces quatre principaux caractères de grandeur, de mystère, d'amour et de prière, que nous venons d'énumérer dans leur rapport avec l'expression du chant liturgique, il faut ajouter ce mélange de grâce et de naïveté, qui en tempère admirablement la gravité. Que de touchantes mélodies ne doit-il pas au mystère de la naissance d'un Dieu enfant, chantée par les anges dans les cieux, célébrée par la joie champêtre des bergers, annoncée par cette étoile miraculeuse, qui, des confins de l'Arabie dirigea vers le nouveau-né les trois mages et leurs riches présents ! Que de chants suaves, et gracieux n'inspire pas tous les jours à la lyre chrétienne, Marie, rose mystique, lis de pureté, source claire et limpide que ne souillèrent jamais les eaux bourbeuses de la concupiscence ; jardin semé de toutes sortes de vertus, où ne pénétra jamais le serpent corrupteur ! Reine des anges, mère de Dieu et des hommes, étoile lumineuse dans les ténèbres de la vie, tour de sûreté contre les orages, Marie fut toujours pour les musiciens et pour les poëtes le type par excellence de la grâce, de la douceur et de l'aimable pureté.

C'est ainsi que l'Incarnation a fourni au chant religieux ses quatre grands caractères de sublimité, de mystère, d'amour et de prière. L'Eglise elle-même les énumère dans ce beau cantique d'adoration, d'amour, de supplication et de reconnaissance, dont le début fut improvisé par les anges dans les cieux : *Gloire à Dieu dans les cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté* (*Luc.* II, 14).

Toute l'économie du christianisme, et par conséquent toute la liturgie catholique se révèle dans cet hymne d'adoration, de louange, d'amour et de prière. On chercherait vainement quelque chose d'analogue dans les autres cultes, dans les autres poésies.

Et voilà pourquoi les anciens compositeurs de chants d'église apportèrent un soin tout particulier à l'expression des paroles, choisissant, pour cela, le mode, l'intonation, la disposition mélodique, les mieux appropriés aux textes qu'ils voulaient noter. De là cette multitude de signes relatifs aux divers genres d'expression, dont ils se servirent dès les temps les plus reculés, et dont ils abusèrent aussi plus d'une fois. Les détails, dans lesquels maints auteurs des XI[e], XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles entrent à ce sujet, nous paraissent presque incroyables, aujourd'hui que l'étude et la pratique du plain-chant sont tombés dans un oubli presque complet (445).

Cette attention des compositeurs de chant ecclésiastique, à rechercher l'expression convenable des paroles, se révèle même dans bon nombre de pièces qui ne remontent pas très-haut, pourvu qu'une exécution trop défectueuse n'empêche pas d'en saisir les nuances délicates.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si les anciens attribuaient à chacun des huit modes un caractère particulier d'expression. C'est ainsi qu'ils appelaient le premier *gravis*, le deuxième *tristis*, le troisième *mysticus*, le quatrième *harmonicus*, le cinquième *lætus*, le sixième *devotus*, le septième *angelicus*, le huitième *perfectus*.

Sans attacher une valeur plus grande qu'il ne convient, à ces dénominations, il faut reconnaître que plusieurs sont d'une justesse au moins relative, incontestable. C'est ce que nous verrons bientôt. D'ailleurs, les divers genres d'expression propres à ces huit modes, ne nous sont qu'imparfaitement connus. Ce n'est pas après toutes les perturbations qu'a essuyées, à différentes époques, le chant liturgique, que nous pouvons en posséder à fond les éléments si nombreux, surtout quand on songe que la plupart des procédés d'exécution ne se transmettaient qu'au moyen de la tradition orale. Néanmoins, je le répète, ce plain-chant, tel qu'il existe aujourd'hui, offre encore à l'observateur attentif une foule de nuances dans l'expression et dans la mélodie imitative appliquée au texte sacré.

Avant d'entrer dans l'état ecclésiastique, j'avais eu plus souvent l'occasion d'entendre de la bonne musique dramatique, qu'une bonne exécution des mélodies grégoriennes. Aussi, avais-je autant d'indifférence pour celles-ci que d'attrait pour celles-là. Ce n'a été qu'à la longue qu'il m'a été donné d'apprécier le mérite du plain-chant. Il y a là une fraîcheur, une onction, une séré-

(445) *Voy.*, pour ces détails, Francon de Cologne (*Ars cantus mensurabilis*), Gui d'Arezzo (*Micrologus*), Jean de Salisbury (*Polycraticus*), Jean de Mursi (*Speculum musicæ*), la bulle (*Docta sanctorum*) de Jean XXII, et l'article CHANT GRÉGORIEN.

nité, en même temps une gravité douce et calme, qui recueillent les sens et les portent vers Dieu. Cet effet est produit par le caractère sublime, vague, mystérieux et tout spirituel, que nous avons déjà signalé dans le chant liturgique ; malheureusement l'exécution en est généralement détestable. Quand je parle de l'expression qu'on doit lui donner, je n'entends pas ce genre d'expression langoureuse, cette afféterie qu'on peut remarquer en certaines régions. Ceci est un défaut contraire à celui que nous relevons maintenant, et nous le condamnons avec la même force que nous condamnons les autres abus, quels qu'ils soient. Nous voulons seulement parler de ce goût, basé sur l'intelligence du sens des paroles et de la mélodie qui s'y rapporte, que tout chanteur doit, selon ses facultés, apporter à l'exécution du chant liturgique.

Sans doute, les qualités indispensables pour quiconque veut exécuter le chant grégorien, ne s'improvisent pas. Elles supposent des études, des exercices préparatoires; mais de tels préliminaires sont obligatoires pour tous les arts, sans exception, et le chant est un art, tout comme un autre. On attache, dans les séminaires, une bien légitime importance aux répétitions des cérémonies que les jeunes clercs sont appelés à pratiquer un jour dans l'exercice de leurs fonctions sacerdotales ; pourquoi n'apporterait-on pas le même soin à l'étude du plain-chant, qui occupe une place si importante dans la liturgie? Cette étude est d'autant plus nécessaire, que l'exécution vicieuse du chant est plus apparente dans les paroisses, et, par conséquent plus fâcheuse que les infractions qu'on peut commettre à l'endroit du cérémonial.

Pour comprendre l'énorme différence qu'il y a entre la bonne et la mauvaise exécution du plain-chant, on n'a qu'à faire exécuter successivement la même pièce à un chanteur expert et à un chanteur vulgaire. Pour exemple, les lamentations de Jérémie, du sixième mode, qui ne roulent guère que sur cinq notes, seront ravissantes à entendre, si elles sont chantées avec une expression convenable, tandis qu'elles ne produiront d'autre effet que celui d'une psalmodie monotone, si elles sont dites sans goût et sans la moindre émotion qui décèle chez le chanteur l'intelligence de cette touchante mélodie. Ces considérations, du reste, et plusieurs autres analogues acquerront une nouvelle force de l'examen philosophique que nous allons faire de chacun des huit modes grégoriens.

Le premier, *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré*, a un caractère imposant qui le rend très-propre à cette expression de grandeur que nous avons signalée comme l'un des principaux caractères de la poétique chrétienne. Ainsi, l'épithète de *gravis*, qu'on lui a donnée, nous paraît bien lui convenir, surtout quand il s'agit de morceaux écrits principalement dans sa région inférieure de *la* à *ré*, en descendant. Cette gravité va jusqu'à la tristesse lorsque ledit mode se mélange avec le deuxième, en descendant jusqu'à son *la* inférieur ; c'est ce qu'on appelle alors mode *mixte*. Cette dénomination est applicable à tous les autres modes, lorsqu'ils dépassent leur octave respective pour empiéter sur leurs modes relatifs. La plupart de nos proses solennelles et de nos morceaux de chant les plus graves, sont du premier ton, simple ou mêlé au second, comme nous le verrons bientôt pour la prose *Victimæ paschali*. Analysons d'abord quelques-uns de ceux qui appartiennent exclusivement au premier ton.

L'antique prose de la Pentecôte : *Veni sancte Spiritus*, qui a servi de modèle à un grand nombre d'autres pour la composition tonale et la division mélodique des strophes, appartient au premier mode, dont elle parcourt toute l'échelle, ce qui constitue, dans ce cas, ce qu'on appelle un ton ou un mode *parfait*. Je remarque dans cette prose la division binaire mélodique, c'est-à-dire que le chant de la première strophe est exactement répété par la seconde; celui de la troisième par la quatrième suivante, et de même pour celles qui viennent après, jusqu'au deux dernières. Un certain mélange de fraîcheur et de gravité, de rudesse et de naïveté, forme le caractère général de cette pièce véritablement originale. Le *si* naturel, qui revient fréquemment dans ses nombreuses gammes descendantes, lui imprime une sorte d'âpreté que ne dédaignent pas les amateurs de nos antiques et naïves mélodies.

Parmi les proses modernes du premier mode qui ont été calquées plus ou moins sur le *Veni sancte*, je citerai et analyserai brièvement celle qu'on chante à la Toussaint, dans le rite parisien. Cette prose est vraiment belle de mélodie et d'expression. Je la cite d'autant plus volontiers que les compositeurs du plain-chant parisien, au XVIIIe siècle, ne nous ont guère habitués à ces deux indispensables qualités que doit avoir le chant religieux. J'ignore toutefois si le chant n'en serait pas beaucoup plus ancien que les paroles très-modernes auxquelles on l'a appliqué. Quoi qu'il en soit, il est purement écrit, grave, pompeux, et bien caractéristique du premier mode, au moins d'après la version que j'ai devant les yeux.

La première strophe est nettement phrasée : le troisième vers, *Prome cantus*, se fait remarquer par une élévation de la mélodie, bien d'accord avec le sens des paroles. Même remarque pour le troisième vers, *Læta currat*, de la seconde strophe. La troisième et la quatrième, d'après certaines versions, appartiendraient au deuxième mode; d'après celle dont je me sers actuellement, elles sont toujours du premier mode, et rendent convenablement le texte auquel elles s'appliquent. On doit en dire autant de la cinquième et de la sixième, écrites, comme les deux précédentes, dans la région inférieure du ton. Mais dès la septième

strophe : ***Prodigi vitæ cruore, purpurati martyres***, qui exprime les combats et les triomphes des martyrs, la mélodie s'élève et attaque les cordes les plus hautes, les plus vibrantes du mode. Elle conserve son éclat pendant les huitième, neuvième et dixième strophes, consacrées à la gloire des confesseurs, des prêtres, des pontifes, des vierges, de tous les saints. Mais à la louange succède la prière : *Cœlites o vos beati*. Ici la mélodie descend de la région supérieure du mode, pour n'en parcourir, sauf une ou deux exceptions, que les cordes moyennes et inférieures, jusqu'à la conclusion. Pourquoi faut-il que dans certaines versions de cette prose, toutes parsemées d'*ut* et de *sol* dièzes, on reconnaisse la main de nos inévitables arrangeurs de plain-chant, qui fourrent leurs notes sensibles partout où ils peuvent ?

Le deuxième mode, *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*, appelé *tristis*, présente en effet un certain air de tristesse et de mélancolie, à raison de sa contexture mélodique, laquelle, indépendamment d'autres particularités qui lui sont propres, offre celle de la fréquence du *si* bémol que nécessite le triton de *fa*, dominante, contre *si*, qui revient souvent dans ce mode. Cette fréquence du *si* bémol, communique également une grande douceur au deuxième mode et le rend très-favorable à l'expression des sentiments tendres, pieux, humbles et délicats, qui conviennent à la prière, à l'amour et au repentir. Aussi, les anciens compositeurs de plain-chant l'ont-ils employé avec autant de goût que de bonheur, pour exprimer ces sentiments divers, lorsque le texte liturgique l'exigeait. Parmi ces nombreuses et suaves compositions nous citerons les antiennes : *O Redemptor sume carmen temet concinentium*, pour la consécration des saintes huiles, le jeudi saint; la délicieuse antienne de la Vierge : *Sancta immaculata Virginitas;* enfin les belles et touchantes antiennes *O*, pour le temps de l'Avent ; mais, par-dessus tout, la ravissante mélodie de la *Préface*.

Nous avons dit que chaque mode authentique pouvait se mêler avec son plagal, et réciproquement, et que, dans ce cas, les modes devenaient mixtes. Lorsque ce mélange a lieu entre le premier et le deuxième mode, le chant participe à la fois, et de la gravité de l'un et de la tristesse de l'autre. Aussi, les morceaux les plus lugubres de l'office des morts et en particulier, le *Dies iræ*, sont-ils composés dans ces deux modes ainsi mêlés. Il faut observer que ce mélange n'est pas toujours égal des deux côtés ; il arrive souvent que c'est tantôt l'authentique, tantôt le plagal, qui domine selon la nature des morceaux. Ainsi, dans le *Libera*, qui est sans contredit, la mélodie la plus déchirante de cet office, et qui appartient au premier et au deuxième articles, le chant roule presque entièrement sur ce deuxième mode, et justifie bien l'épithète de *tristis*, qui lui a été appliquée.

Quant au *Dies iræ*, qui est après le *Lauda Sion*, le chef-d'œuvre du chant liturgique, je regrette de ne pouvoir en donner ici l'analyse, pressé que je suis par l'abondance des matériaux. Je me bornerai à celle du *Victimæ paschali*, qui appartient également au premier et deuxième mixtes, et qui offre une analogie frappante avec l'ensemble mélodique du *Dies iræ*, analogie fâcheuse pour une prose destinée à célébrer la fête la plus joyeuse de l'année. En effet, autant l'expression triste et même lugubre du *Dies iræ* est en parfaite harmonie avec l'esprit de l'office et avec le sens des paroles sur lesquelles elle est chantée, autant celle du *Victimæ paschali*, jure avec le caractère tout joyeux, quoique mâle et imposant, de la Résurrection. Sans doute, ce contraste est moins frappant pour la masse des auditeurs, grâce à la longue habitude qu'ils ont d'entendre cette séquence, au milieu des splendeurs liturgiques du grand jour de Pâques. D'un autre côté, elle a pour elle son expression majestueuse, qui correspond bien à la pompe d'un si grand jour. Elle rachète, d'ailleurs, par des beautés de détail le défaut que nous signalons par rapport à l'ensemble de son caractère mélodique. C'est ce que je vais essayer de faire voir dans une rapide analyse de cet important morceau.

Le début en est grave et nettement dessiné. Après cette première strophe qui est comme l'exposition du sujet, le chant s'élève jusqu'au *ré* supérieur du premier mode, à la seconde strophe, *Agnus redemit oves*, qui commence le développement du mystère pascal. Il se maintient à cette hauteur, au *Mors et vita duello*, qui exprime le combat entre la mort et la vie, dans la personne du Christ. Après l'émission de ce *ré*, le chant se poursuit, comme à la strophe précédente, dans les régions, moyennes et inférieures, du premier mode. A la suivante, *Dic nobis Maria*, il attaque brusquement les plus basses du deuxième mode, pour exprimer cette apostrophe de surprise et d'interrogation à Marie. C'est là un des mille exemples de mélodie imitative, qu'on remarque dans le plain-chant, pour peu qu'on y apporte quelque attention. La mélodie de la réponse, *Sepulcrum Christi viventis*, est plus haute que celle de la demande, comme cela devait être, d'autant mieux qu'elle dépeint le sépulcre glorieux du Sauveur. Mais elle s'abaisse à la strophe suivante, *Angelicos testes, sudarium et vestes*, parce que l'image dominante qu'elle exprime est celle des vêtements mortuaires du ressuscité. Elle prend un ton plus élevé, au *Surrexit Christus, spes mea*, comme l'exige le sens des paroles, toutes d'espérance et de joie. Enfin, au dernier verset, *Scimus Christum surrexisse*, qui contient une vive et éclatante profession de foi à la résurrection, elle s'élève jusqu'aux notes supérieures et dominantes du mode, pour descendre insensiblement jusqu'au *ré* inférieur, à ces derniers mots qui terminent la séquence, par cette courte et touchante prière : *Tu nobis, victor rex, miserere*.

Sans doute, ce n'est pas le hasard qui a si bien arrangé les nombreux exemples d'imitations, que nous venons de signaler. Il est impossible de ne pas en attribuer la meilleure part à la volonté formelle et au goût judicieux du compositeur sacré.

Le troisième mode, qui roule sur la gamme naturelle *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi*, a été appelé « mystique » *mysticus*. En effet, sa contexture mélodique le rend propre à cette expression de mysticisme qu'il est plus facile de sentir que de définir. C'est sur ce mode, qu'a été écrite l'hymne principale du Saint-Sacrement, *Pange lingua*, dont la mélodie si douce, si pénétrante, et en même temps si large, si solennelle, convient parfaitement au touchant et sublime mystère de l'Eucharistie. On ne comprend pas qu'il soit possible d'appliquer une telle mélodie à des paroles profanes, et même à d'autre texte liturgique que celui auquel elle a été adaptée par saint Thomas. Nous laissons à l'observateur attentif le soin d'apprécier les beautés diverses de cet admirable chant. Le même troisième mode a été employé pour le magnifique *Paschale præconium*, du samedi saint, *Exsultet jam angelica turba cœlorum*, ainsi que pour l'hymne des Laudes, de l'office de minuit : *A solis ortu cardine*.

Je passe rapidement sur le quatrième mode, appelé *harmonicus*, attendu que je n'ai pu me rendre raison de cette épithète par trop élastique. Ce mode est souvent mélangé avec le premier qui a, comme lui, le *la* pour dominante, mais non la même finale, ce qui établit une différence réelle dans leurs mélodies respectives. Je citerai à l'appui de cette remarque le chant naïf, original, du *Gloria in excelsis*, pour les fêtes simples, et en même temps comme type de l'expression douce et mélancolique dont ce quatrième mode est susceptible, la belle hymne : *Urbs Jerusalem beata*, pour la Dédicace, attribuée à saint Ambroise, qui est en même temps l'auteur présumé, comme chacun sait, du *Te Deum*. On affecte ordinairement cette hymne d'action de grâces, au quatrième mode; néanmoins, plusieurs antiphoniers la font du troisième. Il faut convenir que la tonalité en est assez indécise pour rendre douteuse la classification qui lui convient. Ce beau chant romain du *Te Deum* a été indignement altéré par les auteurs de la moderne liturgie parisienne, habitués de longue main à ces sortes de méfaits.

Le cinquième mode, appelé « joyeux » *lætus*, justifie pleinement cette dénomination, par la mélodie, joyeuse, brillante, qui lui est propre. Lorsqu'il a le *si* bémol fixe à la clef (ce qui arrive le plus souvent), il reproduit exactement notre gamme moderne, et n'est qu'une transposition de onzième mode. Il n'en est pas de même, lorsqu'on maintient le *si* naturel, selon sa constitution primitive qu'il n'aurait jamais dû perdre.

Le chant de l'introït *Lætare*, du quatrième dimanche de Carême, évidemment pris du cinquième mode, à cause de ce caractère joyeux qui lui est propre, nous offre un exemple, entre plusieurs autres, de l'emploi et du non emploi du *si* bémol à la clef. En effet, tous les *si* du corps de l'introït sont bémolisés, tandis qu'ils sont naturels au verset et au *Gloria Patri*, qui le terminent. Aussi, la mélodie de ces deux derniers morceaux a-t-elle un caractère différent de celle de l'introït. Cette différence serait plus sensible encore, si nous l'étudiions dans des pièces de longue haleine.

Les exemples caractéristiques de ce cinquième mode sont très-nombreux. Je me contenterai de citer le bel invitatoire des matines de la Pentecôte, et le joyeux *Regina cœli* du temps pascal (446). Bien que ce mode s'adapte préférablement aux textes qui réclament une expression joyeuse, éclatante, comme le prouvent du reste une foule de morceaux écrits sur ce mode, on peut lui donner néanmoins une expression douce et mélancolique. D'ailleurs, chacun des huit modes et, nonobstant le caractère particulier qui le distingue, susceptible de rendre les diverses nuances d'expression du chant liturgique; cela dépend des exigences du texte et du goût du compositeur.

Le sixième mode, qui parcourt l'échelle suivante, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, est appelé « dévotieux » *devotus*. Comme le cinquième, il n'avait, dans le principe, que des *si* bémol accidentels; mais depuis longtemps, il est armé d'un *si* bémol à la clef. Dans l'un ni dans l'autre cas, il n'est identique à notre gamme moderne d'*ut*, comme on serait tenté de le croire. En effet, dans le premier cas, bien qu'il ait la même marche diatonique que cette gamme d'*ut*, il en diffère néanmoins par sa dominante et sa finale, qui ne sont pas les mêmes, et qui impriment à ses mélodies un caractère qui leur est propre. Dans le second cas, c'est-à-dire lorsque le *si* est bémolisé à la clef, ce qui arrive presque constamment aujourd'hui, il se rapproche davantage dans ses modulations de celles de la gamme d'*ut*, mais il en diffère toujours sensiblement par sa dominante et sa finale. Ce sixième mode offre une analogie plus remarquable encore, avec son *authentique*, le cinquième; néanmoins, lorsqu'on étudie leurs développements respectifs dans un certain nombre de pièces appartenant à l'un et à l'autre, on voit qu'il existe une différence réelle entre eux. Il n'en saurait être autrement, puisque le cinquième monte de *fa* à *fa* avec l'*ut* intermédiaire pour dominante, tandis que le sixième monte d'*ut* à *ut*, avec *la* pour dominante. Ainsi, le sixième mode étant plus bas que le cinquième, de la quarte inférieure *fa-ut*, il en résulte moins d'éclat et de brillant dans l'expression qui lui est propre,

(446) C'est par erreur que cette délicieuse antienne est marquée du 6ᵉ ton dans la plupart des livres de chant. La dominante *ut*, si bien caractérisée dans ce morceau, indique évidemment qu'il est du 5ᵉ.

mais aussi plus d'onction et de douceur. Cette différence provient également des dominantes respectives de ces deux modes, dont l'une, celle du cinquième, est d'une quinte pleine, et par conséquent, plus sonore que celle du sixième, qui n'est que d'une tierce au-dessus de sa finale.

D'après ces diverses considérations, l'épithète *devotus* me paraît assez bien convenir à ce sixième mode, ainsi qu'on peut le voir par l'examen de nombre de pièces de chant qui lui appartiennent. Je citerai, entre autres, l'*Ave Regina cœlorum*, dont le début, soit dit en passant, a été défiguré dans plusieurs éditions par un *mi* bémolisé on ne sait pourquoi ni comment; puis les lamentations, de Nivers, simple récitatif dans le genre de la Préface, parfaitement adapté aux paroles, et bien supérieur à toutes ces misérables fioritures, d'un goût détestable, dont maints auteurs de plain-chant musical ont *orné* les accents pathétiques du prophète Jérémie ; enfin le chant si noble et si dévotieux à la fois d'un *Tantum ergo* propre à certains diocèses du Midi, qui suivent le rite romain, dont l'effet est prodigieux lorsqu'on l'entend exécuté par des masses vocales accompagnées de la grande, de l'ineffable harmonie de l'orgue.

Le septième mode, *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol*, le plus haut de tous ceux qui ont été maintenus, est appelé *angélique*. Est-ce en considération de cette épithète, d'ailleurs un peu vague, que la liturgie romaine le met dans la bouche des deux envoyés célestes, à l'introït *Viri Galilæi*, du jour de l'Ascension? Quoi qu'il en soit, ce mode est vraiment angélique dans le *Lauda Sion*, dont le texte fut composé par le grand saint que l'Eglise elle-même appelle docteur angélique (447). Voilà encore un rapprochement qui n'est peut-être pas tout à fait imaginaire. Les pièces de chant du septième mode se distinguent généralement, comme le chant du *Lauda Sion*, lui-même, par une mélodie, vive, éclatante, sonore et très-variée dans ses mouvements. Ce mode s'adapte également bien aux paroles liturgiques qui demandent une expression naïve, tendre ou mystique. Nous citerons, dans ce dernier genre, les belles antiennes romaines de la fête de sainte Agnès, presque toutes du septième mode ; les trois premières des vêpres de sainte Lucie, ainsi que l'antienne du *Magnificat* des secondes vêpres ; mais surtout les trois suivantes des vêpres de saint Martin : *Dixerunt discipuli*, etc. N'oublions pas non plus la belle antienne pour les obsèques : *In paradisum deducant te*, qui résume en quelques lignes les caractères si variés du septième mode. Toutes ces antiennes romaines sont délicieuses de mélodie et d'expression.

Le huitième mode, ainsi disposé, *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré*, semble de prime abord identique au premier. Il y a cependant entre ces deux modes une sensible différence, à cause de leurs dominantes et de leurs finales respectives. En effet, dans le premier, la dominante est *la*, et la finale *ré*, tandis que dans le huitième, la dominante est *ut*, et la finale *sol*. Il est facile de voir comment cette différence de finales et de dominantes, dans les deux tons, influe sur le caractère respectif des mélodies qui en dérivent. Aussi, tout chanteur exercé devinera, à l'inspection des premières et surtout des dernières notes d'un morceau, s'il est du premier ou du huitième mode. Cette remarque s'applique du reste à tous les modes.

Celui qui nous occupe a reçu l'épithète de « parfait » *perfectus*. Quelques auteurs, ne voyant pas trop quel rapport il pouvait y avoir entre cette qualification et le mode qui en a été l'objet, ont pensé qu'elle signifiait que ce huitième mode avait été formé comme plagal du septième, afin de compléter, de *parfaire* le système des huit modes grégoriens. J'avoue que cette explication me paraît plus ingénieuse que solide. Le huitième mode est d'un usage très-fréquent. Ce qui le distingue, c'est l'ampleur et la douce gravité de ses mélodies. Ce caractère peut se modifier diversement, selon que le chant affecte particulièrement la région supérieure ou la région inférieure du mode, comme nous en avons déjà fait la remarque pour les autres tons.

Parmi les nombreuses pièces appartenant au huitième, je citerai l'hymne du Saint-Sacrement : *Verbum supernum prodiens*, et la commémoraison de tous les martyrs, *Isti sunt sancti*. Ces deux citations serviront à rendre plus claire la remarque qui précède, touchant le goût judicieux qui a présidé à la composition du chant romain, non-seulement quant au choix des modes, mais encore quant à l'emploi des notes supérieures ou inférieures de chacun d'eux, selon les exigences du texte sacré. Ainsi, l'hymne : *Verbum supernum prodiens*, destinée à célébrer le mystère noble et touchant de l'institution de la Cène, roule presque tout entière dans la région moyenne et inférieure du mode, tandis que l'antienne *Isti sunt sancti quos elegit Dominus*, consacrée au triomphe et à la gloire de tous les martyrs, affecte préférablement les cordes hautes et vibrantes du même huitième ton. Quiconque voudra se livrer à l'analyse comparative de ces deux morceaux, reconnaîtra la justesse de mon observation. Nous avons parlé tout à l'heure de l'ampleur et de la douce gravité qui distinguent ce huitième ton. Ces deux caractères sont très-sensibles dans un des plus beaux chants de la liturgie catholique, celui du *Veni Creator*, qui appartient au même huitième mode.

(447) J'ai acquis, il y a plusieurs années, la preuve certaine que le chant de cette prose est antérieur à saint Thomas. *Voy.* l'article MANUSCRITS.

L'examen philosophique que nous venons de faire rapidement des diverses nuances d'expression propres aux huit modes ecclésiastiques, nous a révélé une partie des ressources que les compositeurs sacrés avaient pu en tirer pour rendre collectivement ou séparément, selon les cas, ces quatre principaux caractères de grandeur, de mystère, d'amour, d'onction de la prière, qui, avions-nous dit, forment la base du chant grégorien.

A l'appui de mes observations, j'ai cité un assez bon nombre de pièces appartenant à ce chant, et l'on a dû remarquer le goût judicieux qui préside à leur composition, et quant au choix des modes, et quant à leur emploi. Cette remarque sera plus sensible encore, si, au lieu de la borner à des morceaux isolés, nous l'appliquons à un corps d'office complet, ou à une partie notable d'office. Nous verrons alors, à ne pas nous y méprendre, par quelles heureuses combinaisons les auteurs du chant grégorien ont su graduer et disposer les modes selon les convenances liturgiques. Prenons nos exemples dans l'office de Noël, dans ceux du vendredi et du samedi saints, et dans celui de l'Assomption.

L'introït de la messe de Minuit : *Dominus dixit adme*, est du deuxième dont on a évité les notes les plus basses, qui eussent imprimé une teinte par trop austère à une semblable festivité. Celui de la messe de l'Aurore : *Lux fulgebit*, qui, par la nature même du texte, exigeait un ton plus sonore et plus élevé, a été écrit, pour cette raison, sur le huitième mode. Enfin, l'introït *Puer natus est nobis*, de la messe du Jour, qui, étant la plus solennelle des trois, réclamait un début plus élevé que les deux qui précèdent, appartient au septième mode, le plus haut, le plus vibrant de tous, si l'on en excepte peut-être le cinquième, employé d'ailleurs dans le verset de la même messe. Je pourrais faire entre les autres parties de ces trois messes de curieux rapprochements; je m'en abstiens, parce qu'ils me mèneraient trop loin. Remarquons seulement en ce qui concerne ces trois introïts, que la gradation est si bien observée entre eux, quant au choix des modes et quant à la conduite du chant, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'elle est le résultat d'une intention clairement exprimée.

Le chant de l'office du vendredi saint, va nous fournir une preuve non moins sensible de cette vérité. Il débute par deux longs traits écrits, d'un bout à l'autre, sur le deuxième mode (*tristis*), le seul qui convienne à un texte qui retrace les angoisses du Christ en proie aux machinations de ses persécuteurs. Les mêmes raisons de convenances liturgiques ont fait adopter ce mode pour la belle antienne : *Ecce lignum crucis in quo salus mundi pependit*, qu'on chante trois fois avant l'adoration de la croix, avec cette différence, bien digne d'attention, que dans les traits uniquement consacrés à la tristesse et à la douleur, le chant descend souvent dans la région inférieure du mode, tandis que dans l'antienne : *Ecce lignum crucis*, dont l'expression douloureuse est tempérée par la joie et l'espérance de la rédemption, il se tient constamment dans la région supérieure du ton.

Ce deuxième mode est employé avec non moins d'à-propos dans les célèbres *Impropères* qui se chantent à la cérémonie de l'adoration de la croix. Le Christ commence par la touchante apostrophe : *Popule meus, responde mihi*, à laquelle le chœur répond par ces louanges magnifiques : *Agios, o Theos*. terminées par une courte prière. Il en résulte un contraste saisissant, admirablement exprimé par le caractère divers des deux mélodies, dont l'une, celle de la réponse, est, comme l'exigeait le sens des paroles, plus haute que celle de l'apostrophe. Les Impropères reviennent ensuite, pour s'exhaler lentement dans une série d'antiennes plaintives tirées des prophéties et des figures de l'ancienne loi. Il y a là tout un drame déchirant et d'un pathétique achevé, mais en même temps un je ne sais quoi de calme et de serein qui porte la consolation au fond de l'âme attristée. Remarquons, ainsi que nous l'avons fait observer plus haut pour le *Popule meus*, qu'à chacun des Impropères le chœur répond par un ton plus élevé, qui est le quatrième. Ensuite, tous chantent ensemble l'antienne : *Crucem tuam adoramus*, sur le même quatrième ton, qui est celui du premier invitatoire : *Venite, adoremus*. Ainsi, la règle de l'unité se trouve parfaitement observée. A ce chant du *Crucem tuam adoremus* succède celui moins triste, quoique toujours grave et, pour cela, calqué sur le premier ton, du *Pange lingua gloriosi prœmium certaminis*, consacré au triomphe de la croix; il complète dignement cette belle et touchante cérémonie.

A l'office suivant du samedi saint, qui est comme l'aurore de la joyeuse festivité de Pâques, le chant des traits, marqués pour les 4ᵉ, 8ᵉ et 11ᵉ prophéties, roule sur le huitième ton plus éclatant que les précédents et en harmonie avec les paroles pleines de joie et d'espérance que contiennent les textes auxquels il se rapporte. Même remarque pour les traits que l'on chante en allant aux fonts baptismaux, et au retour, ainsi que pour l'unique antienne des vêpres et du « *Magnificat*. » *Vespere autem Sabbati*, toujours du huitième ton.

Nous allons terminer ces analyses par l'examen aussi bref que possible de toutes les pièces qui composent l'office de la grand' messe du jour de l'Assomption. L'introït *Gaudeamus* est, comme presque tous ceux des grandes fêtes de l'année, sur le premier ton, à cause de la majesté de ce mode, qui convient bien au début d'une messe solennelle. Le graduel *Propter veritatem*, jusqu'au verset, est du cinquième (*lætus*), parfaitement en harmonie est avec le sens des paroles et avec celui de la fête. Le *si* est bémolisé à la clef.

Il est naturel dans le verset qui suit, *Audi*,

filia, et vide, ce qui contribue à en rendre la mélodie plus sonore et plus éclatante encore que celle du graduel, ainsi que l'exigeait le sens des paroles. Le chant de l'*Alleluia* qui vient ensuite, et qui est du septième ton, le plus haut et le plus animé de tous, se distingue par une série de gammes ascendantes et descendantes sur ces mots, ***Assumpta est Maria in cœlum, gaudet exercitus angelorum***, qui dénotent évidemment chez l'auteur de ce chant une intention de mélodie imitative. Nous faisons la même remarque sur le chant de l'offertoire, qui roule à peu près sur le même texte que celui de l'*Alleluia*. La communion, *Optimam partem elegit*, qui repose sur des idées plus douces, appartient à la mélodie tendre et noble à la fois du huitième ton.

En terminant cette dissertation esthétique sur les diverses propriétés des huit modes ecclésiastiques, considérés soit isolément, soit dans les combinaisons si variées auxquelles ils se prêtent, j'éprouve le regret d'avoir seulement ébauché une matière qui demanderait, non quelques pages rapides, mais des volumes entiers, pour être convenablement traitée. Obligé de me restreindre, même dans les questions fondamentales du chant religieux, j'espère néanmoins avoir posé des jalons suffisants pour diriger l'amateur inexpérimenté dans l'étude moins aride et plus philosophique qu'on ne le pense communément, du plain-chant liturgique. Une vie d'homme suffirait à peine pour envisager sous leurs divers aspects ces vastes compositions que nous légua l'antiquité chrétienne, et à la création desquelles tant de saints personnages de tous les siècles apportèrent successivement leur tribut. Puissent ces quelques lignes que je viens de leur consacrer aider à les faire reconnaître et à les faire dignement apprécier, et contribuer par là à cette réaction universelle en faveur de l'art chrétien, dont nous sommes les heureux témoins!

MONT-BLANC. Montagne de Savoie. *Voy.* CONTRASTES.

MONTEVERDE (CLAUDE DE). Célèbre compositeur vénitien, mort en 1649. *Voy.* MUSIQUE.

MONT-SERRAT (MONTAGNE ET MONASTÈRE DU), en Espagne.

Comme type de la beauté qui naît des harmonies de la nature et de la religion, nous avons déjà cité la Grande-Chartreuse. (*Voy. ce mot.*) Maintenant c'est en Espagne que nous allons chercher un autre exemple de ce genre de beauté, et c'est la ***Vue générale de la montagne et du couvent du Mont-Serrat*** qui va nous l'offrir. Ici nous n'avons rien de mieux à faire que de laisser parler M. le comte Alexandre de Laborde (447*), cet écrivain et archéologue si distingué, qui a compris de bonne heure et heureusement exprimé les beautés de l'art et de la religion.

« Au sortir du Martorel, on aperçoit le Mont-Serrat (448) qui paraît, dans l'éloignement, comme surmonté d'un amas d'édifices informes; il s'étend longuement dans la plaine, et se lie à droite et à gauche à des collines assez arides: les points de ses sommets forment des découpures qui n'ont rien de grand ni de beau; ses flancs ne présentent que des rochers dépouillés, d'un gris foncé, et rayés d'une végétation noirâtre qui règne dans toutes les fentes et interstices des masses, et qui de loin ressemble plus à de la poussière qu'à des plantes. On arrive à Tolbeto, où deux chemins se présentent pour monter au monastère; l'un sert aux voitures, il est bon et bien entretenu; l'autre est beaucoup plus court, mais il n'est praticable qu'à cheval; nous suivîmes ce dernier qui offre des sites plus variés et plus pittoresques. Il s'élève en tournant tout autour de la montagne, au milieu des rochers encore privés de végétation; car, c'est une chose particulière au Mont-Serrat que, contre l'ordinaire des autres montagnes, il est plus riche et plus fertile à mesure qu'il s'élève; il semble qu'il y ait dans cette singularité quelque rapport avec la religion à laquelle il est consacré, et qui paraît d'abord aride à ceux qui la contemplent dans l'éloignement, mais qui fait trouver à ceux qui en gravissent les sentiers difficiles, des asiles agréables et une ombre protectrice. En s'élevant le long des flancs du mont, on voit s'étendre à ses pieds les plaines environnantes, la culture régulière des oliviers formant de grands quinconces et contrastant agréablement, par la teinte cendrée de leur feuillage, avec la verdure d'émeraudes des pins qui balancent leurs longues tiges sur les collines; les sinuosités de Lobregat serpentent à travers la plaine découverte, et se perdent au loin dans la mer dont la ligne bleuâtre borde l'horizon. Souvent on s'enfonce dans les plis de la montagne, et cette belle vue s'aperçoit entre deux avancements de rochers, comme dans une bordure bronzée. A mesure que l'on s'élève, on est plus frappé des formes bizarres de ces roches et de la beauté de la végétation qui les unit. Des plantes odorantes bordent le chemin et couvrent la terre de tous côtés; des berceaux de verdure se balancent sur la tête, en laissant, par intervalles, apercevoir de profonds précipices et de hautes pyramides. Après avoir parcouru environ la moitié de la circonférence du mont, le chemin tourne, et perdant de vue la plaine, on se trouve dans la direction du couvent, qu'on ne tarde pas à apercevoir dans le sein d'un des plus vastes enfoncements de la montagne. C'est la vue que représente cette planche; elle est prise de l'ermitage abandonné de Saint-Michel. Il est impossible de ne pas s'arrêter dans ce moment, frappé du beau tableau qui s'offre à la vue; le couvent adossé à la haute muraille de rocher, son architecture simple, son clocher gothique, le sentier escarpé qui

(447*) Dans son grand ouvrage sur l'Espagne, v. I.

(448) Planche 19.

y conduit, en serpentant au-dessus des précipices; le cirque resserré de la montagne qui s'élève à pic au-dessus du bâtiment, et semble soutenir à peine des masses prêtes à l'écraser; les riches sillons de verdure dont il est rempli; les cônes plus grands et plus multipliés qui le couronnent, et qui portent à une étonnante hauteur sur leurs tuyaux allongés les fragiles édifices de plusieurs ermitages; la magie de couleur de ces rochers gris de fer, de cette sombre verdure, de cet édifice rougeâtre, et de ce ciel d'azur; le son des cloches s'unissant aux accords des instruments de musique et des jeunes voix qui s'exercent à chanter les louanges de Dieu; tous ces objets, frappant à la fois, impriment dans l'âme l'étonnement, le respect et l'admiration.

« *Vue de l'ermitage de Saint-Benoît* (449). Le dernier des treize ermitages est celui de Saint-Benoît, situé au milieu de tous les autres; il est la demeure du vicaire et directeur des ermites. Cet ermitage, qui domine le côté droit de la montagne, a la vue sur la partie opposée que nous venons de décrire; devant lui s'élève une enceinte composée de quatre grands cônes réunis à leur base.....

« Nous avons indiqué les deux principaux chemins pour monter à l'ermitage; le troisième et le plus difficile part de l'enceinte même du monastère; il s'appelle *escala* échelle, et c'est en effet un escalier escarpé, dont les marches irrégulières ont quelquefois trois pieds de haut. Le grand Condé, pendant le séjour qu'il fit en Catalogne, y monta en bottes; ce fait est consigné dans une histoire du Mont-Serrat, écrite en français par un des moines, nommé Montugnat; si ce chemin est plus pénible que les autres, en revanche il étonne davantage; au bout de quelques minutes, on se trouve transporté comme dans une région différente où les aspects sont plus frappants, parce qu'ils se succèdent plus vite; au-dessous, et à une immense profondeur, on voit le toit du monastère; et tout autour, entre les vides et les intervalles de la montagne, on distingue l'immensité des terres, semblable à un plan topographique; les villes paraissent des points; les rivières des filets d'eau; les montagnes, une chaîne de nuages, et la mer, une ligne imperceptible dans le ciel. Les moments où l'on s'arrête, en contemplant ce spectacle, jettent l'âme dans des réflexions involontaires; on voit sous ses pieds tout un monde orageux, et autour de soi, tout un monde tranquille, des habitations, des hommes d'une autre espèce, et comme une région intermédiaire entre le ciel et la terre. On ne peut alors s'empêcher de rendre hommage à cette religion, sans laquelle ces beautés ne seraient qu'un pur objet de curiosité, nul pour le cœur, et vide pour la pensée; cette religion qui peuple ainsi les lieux de la terre trop élevés pour le commun des hommes, comme elle s'empare des âmes trop sublimes pour les intérêts de ce monde! » (450)

(449) Planche 34.

(450) *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par le comte Alexandre de Laborde, 1806, pag. 19-21.

MORALES (Christophe). Célèbre compositeur d'église, né à Séville, en 1510. *Voy.* Musique.

MORTS (Chant de l'office des). *Voy.* Modes ecclésiastiques.

MOSAIQUE. Genre de peinture qui consiste dans l'assemblage de petits cubes de pierre ou de verre diversement colorés qu'on fixe dans un mastic et qui forment des dessins variés et même de véritables tableaux. *Voy.* l'art. Verres-peints, dans lequel nous donnons une esquisse de l'histoire et de l'emploi de la mosaïque dans les églises.

MOULURES. Ornements creux ou saillants qui décorent certaines parties des édifices. Dans l'architecture chrétienne, on applique particulièrement le nom de moulures à celles qui se distinguent par leur profil géométrique. *Voy.* Détails, Sculpture.

MOZART. Célèbre compositeur allemand, né à Saltzbourg en 1756, mort en 1791. *Voy.* Expression.

MUSIQUE CHRÉTIENNE. L'esprit et les mœurs des nations ne se manifestent et ne se transmettent pas seulement par les monuments d'architecture ; tous les arts prennent également le caractère des peuples qui les ont cultivés. Les grandeurs, les malheurs, la joie et la tristesse des siècles ont successivement laissé leurs traces sur les œuvres de l'imagination humaine. Ce fait reconnu de tous aujourd'hui, en ce qui concerne la poésie, la sculpture, n'a été vérifié et reconnu également vrai, en ce qui touche à l'art musical, que par un très-petit nombre d'hommes. C'est qu'il suffit d'avoir des yeux, pour comprendre jusqu'à un certain point le mérite d'une belle statue ou d'un beau tableau, tandis qu'un livre de musique et de musique ancienne surtout est pour l'immense majorité des amateurs une lettre aussi morte que les hiéroglyphes d'un papirus égyptien. L'éducation musicale ordinaire, ne comprenant ni la pratique des clefs, ni l'harmonie, ni le contre-point, ni l'étude des œuvres des anciens maîtres, se trouve insuffisante pour apprendre à lire avec intelligence une composition musicale quelconque. La plupart des musiciens parlent par routine une langue dont ils ne connaissent ni la grammaire, ni la syntaxe, ni le génie, ni les chefs-d'œuvre : aussi la partie scientifique et historique de la musique, cette face de l'art, si vaste, si admirable, ne saurait jamais intéresser leur esprit; leurs jouissances se bornent à entendre des morceaux brillants exécutés avec une adresse qui semble être le seul but des maîtres et des élèves : tout le reste demeure inconnu et inintelligible pour eux, et l'art divin ne leur paraît qu'un amusement futile soumis aux caprices d'une mode inconstante (451).

(451) *Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque*, par J.-B. Laurens, ch. 11.

« Tous les poëtes, tous les philosophes de l'antiquité sont unanimes pour attribuer à la musique son origine divine, et par cela même, ils excluent toute idée d'invention humaine. Des dieux sont les inventeurs du chant, de l'harmonie, de la lyre; c'est Orphée, c'est Linus, c'est Maneros (452). Ces mêmes dieux fondent des cités ou en prennent d'autres sous leurs auspices; ils deviennent protecteurs de colonies et font de la musique la science universelle, le nœud des connaissances divines et humaines. Selon Diodore de Sicile et Plutarque, la musique avait été, dès le principe, consacrée aux prières et aux cérémonies religieuses, ainsi qu'à l'enseignement. Les témoignages sur ce point sont si nombreux et si éclatants qu'il est inutile de les multiplier ici. Nul fait historique ne présente un caractère plus évident et plus avéré. Consultez l'Inde, la Chine, les Turdistans, dont, à les en croire, la législation remontait à six mille ans, partout vous trouvez la confirmation sociale, légale, que la musique est un don de la divinité; partout la croyance répandue « que les arts, comme dit Plutarque, ont été primitivement des grâces accordées par les dieux.

« Or, tout cela qu'est-ce autre chose sinon une adhésion constante, universelle, au dogme de la révélation? Qu'est-ce autre chose qu'admettre que la musique a été révélée à l'homme avec la parole? Et loin qu'il faille pour cela faire violence à la raison, la raison ne pourrait rejeter cette vérité, sans se faire violence à elle-même, tant elle est établie sur un témoignage général et imposant. Aussi, le cardinal Bona parle-t-il du cantique que le premier homme chanta le jour du sabbat, c'est-à-dire le *septième jour* après la création, et le P. Martini, dans son *Histoire de la Musique*, n'hésite pas à dire qu'Adam, ayant reçu de Dieu une instruction universelle, reçut aussi de lui la musique, dont il se servait pour adorer et louer son Créateur. Le même historien parle ensuite de Jubal, comme de l'inventeur de la musique vocale et des instruments (453). A ce sujet, des critiques étroits et de mauvaise foi se sont efforcés de mettre le P. Martini en contradiction avec lui-même, puisque, disent-ils, il est impossible que Jubal ait inventé une chose que Dieu avait apprise au premier homme, et qui, par conséquent, était déjà connue. Avec un peu d'attention ils auraient vu qu'il n'était ici question que de la musique *artificielle*, de la musique à l'état de science. Le texte sacré nomme Jubal, de la race de Caïn, *père de ceux qui chantaient sur la cithare et sur l'orgue.* Il n'était donc pas l'inventeur de la musique *naturelle*. Cette musique a été donnée à l'homme à l'état d'*élément*, et c'est lui qui, par la suite, en a formulé les principes et en a fait un corps de science. Il serait tout aussi absurde de soutenir que Dieu n'a pas donné la musique au premier homme, parce qu'un de ses descendants a été l'inventeur de la science musicale, qu'il le serait de nier que Dieu lui a révélé le langage, parce qu'il ne lui a pas donné une grammaire toute faite. C'est ici, au contraire, en quoi le Créateur a fait consister une des prérogatives qui distinguent l'homme des autres êtres créés. En lui donnant toutes sortes de connaissances, il a laissé son intelligence maîtresse de les formuler, de les coordonner; il lui a fait ses dons pour ainsi dire dans leur pure essence, en laissant à ses facultés leurs développements et leurs progrès; il lui a révélé la musique et les autres arts comme une expression de sa pensée, comme des instruments de ses besoins, en lui en abandonnant l'usage à sa propre liberté.

« Telle est, nous le répétons, la doctrine la plus saine et la plus répandue sur l'origine de la musique et des autres arts. Cependant il s'est trouvé des hommes qui, à propos de cette question si simple de l'origine de la musique, sont venus renouveler au XIXe siècle toutes les folies, les erreurs, les niaiseries des philosophes du XVIIIe, à propos du langage. » (454).

Nous ne suivrons pas le savant et judicieux auteur des lignes qui précèdent, dans la réfutation qu'il fait de ce système absurde de l'*homme plante*, que M. de Bonald a stigmatisé, en ce qui concerne l'origine du langage, avec sa « haute et puissante logique, et qu'il a repoussé hors du domaine de la saine philosophie, après lui avoir imprimé une indélébile flétrissure. » Ce triste système, enfanté par l'orgueil impie du rationalisme moderne, a été, trop souvent, même dans le présent ouvrage, l'objet de nos critiques, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici. Je me bornerai à faire observer que la religion est tellement le principe générateur et l'élément fondamental des beaux-arts, qu'ils ne tardent pas à dégénérer rapidement et à s'anéantir, une fois qu'ils ont renié leur origine divine. « Ils deviennent alors l'affaire d'une simple faculté naturelle, d'une simple adresse, enfin l'objet d'une vie journalière, du lucre et de l'industrie; ils cessent d'être art et sont pour l'un un passe-temps, et pour l'autre un métier. » Ajoutons qu'ils des-

(452) Maneros, législateur des Egyptiens, ne paraît être autre chose que le *Linus* des Grecs.

(453) *Et nomen fratris ejus (Jabel) Jubal; ipse fuit pater canentium cithara et organo.* (*Gen.* IV, 21). Juba était l'arrière-petit-fils d'Irad, qui lui-même était par Hénoch le petit-fils de Caïn, fils d'Adam. En disant que Jubal fut le père de ceux qui chantent, qui jouent de la harpe et de l'orgue, ou qui chantent en s'accompagnant de ces deux instruments (car le texte permet ces deux interprétations), l'historien sacré donne clairement à entendre qu'avant Jubal il y avait déjà des chanteurs et même des joueurs d'autres instruments que ceux dont il fut l'inventeur. Or, si le chant existait déjà à une époque aussi rapprochée du berceau du genre humain, il avait dû être communiqué directement à l'homme par le Créateur, de même que le langage, de même que les autres arts. (*Note de l'auteur.*)

(454) *Histoire de la musique religieuse*, par M. J. d'Ortigue, ch. 1er. — *Origine de la musique.*

cendent même plus bas, en se faisant les auxiliaires des passions les plus viles, des instincts les plus grossiers. S'il est vrai que la musique en général ait une origine céleste, il n'est pas moins vrai que la musique moderne en particulier a puisé, plus qu'aucun des autres arts libéraux, les éléments de sa constitution au sanctuaire chrétien, foyer commun de toutes les nobles inspirations. Quoique ayant pris comme ses sœurs, l'architecture et la sculpture, son point de départ dans l'art antique, elle se prêta encore mieux et encore plus vite qu'elles à l'expression mystique du génie chrétien. Elle eut aussi moins à souffrir de l'influence pernicieuse de la Renaissance, si on la considère au point de vue religieux. Que dis-je? cette époque si funeste à l'art chrétien en général ne porta pas la moindre atteinte aux grandes écoles de contre-point ecclésiastique dont Josquin des Prés, Orlando di Lasso, en Belgique, Thomas Tallis en Angleterre, Louis Senfl en Allemagne, Claude Goudinel en France, Christophe de Moralès en Espagne et Palestrina en Italie furent les plus illustres représentants. Et même, lorsque, après l'infiltration exotique du paganisme dans notre art national, c'est-à-dire vers 1598, la musique eut trouvé dans l'emploi de l'accord (*fa* contre *si*) et d'autres nouveautés harmoniques de Claude de Monteverde (455) le principe de sa transformation, c'est-à-dire l'élément passionné, elle n'en brilla pas moins durant tout le XVIIe siècle, d'un incomparable éclat, dans les compositions étonnantes d'un Nanini, d'un Vittoria, d'un Allégri, d'un Gabrielli et d'autres illustres maîtres, génies aujourd'hui méconnus, incompris, sur lesquels nous reviendrons bientôt.

Ce fut pendant cette période assez longue et aussi intéressante que peu étudiée de l'art musical, qu'eut lieu insensiblement, dans les conditions de cet art, une sorte de bifurcation, au moyen de laquelle la musique, retenue, d'un côté, par les prescriptions rigoureuses de l'Eglise dans les limites de l'antique modalité, s'émancipait peu à peu, d'un autre côté, dans les mélodies profanes et dans les effets scéniques de l'opéra. Or, les compositeurs dans le style ecclésiastique, restés constamment fidèles à l'ancienne tonalité, ne cédèrent qu'à la longue à l'influence de l'élément dramatique et passionné, à tel point qu'il faut descendre jusque vers le milieu du XVIIIe siècle, pour reconnaître l'abandon, de leur part, de toute espèce d'influence contraire (456). On peut suivre pas à pas, dans leur manière, les phases successives de cette évolution, et ce n'est pas là, certes, le moindre intérêt qui s'attache à l'étude de leurs étonnantes compositions. Ce fut alors que commença cette distinction qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, entre la tonalité ancienne et la tonalité moderne, ou, ce qui est la même chose, entre le plain-chant et la musique. Cela n'a pas empêché, et le plus souvent par abus, ces deux systèmes de se mêler, de se confondre plus ou moins selon les circonstances. Auparavant, on se servait du mot *musique*, pour désigner non-seulement le chant ecclésiastique ou grégorien, mais encore tout ce qui se rapporte à la science théorique et pratique des sons vocaux et instrumentaux. Mais alors seulement on commença à restreindre l'application de ce mot aux œuvres composées selon la tonalité moderne et dans les conditions du style profane de théâtre ou de concert, tandis que l'on maintenait exclusivement pour le chant liturgique la qualification de « plain-chant, » *cantus plenus*, qui lui avait été donnée indistinctement avec celle de *musique* et plusieurs autres, depuis des siècles.

Plusieurs longs articles de ce Dictionnaire étant consacrés à la constitution, à l'histoire, au développement, à la réforme et surtout à la philosophie ou à l'esthétique proprement dite du plain-chant (457), nous nous bornerons dans celui-ci à exposer la marche et les progrès de l'harmonie proprement dite, à partir du XIIIe siècle, époque où nous l'avons laissée, au mot HARMONIE, pour la conduire jusqu'à la fin de la première moitié du XVIIIe siècle, alors que le style dramatique fut définitivement arrêté et que fût par conséquent pleinement consommée la scission entre la musique et le plain-chant. Toutefois, ce n'est pas une histoire que nous allons faire; mais ce sont de simples jalons que nous allons poser. En jetant un coup d'œil rapide sur chacune des grandes écoles de musique de l'Europe dont le XIIIe siècle fut comme le point de départ, nous acquerrons une éclatante preuve de plus de la merveilleuse influence du génie chrétien dans les arts et du germe inépuisable des beautés qu'il renferme en particulier pour la musique, le plus enchanteur, le plus mystérieux de tous. En effet, la plupart de ces étonnantes et pour ainsi dire innombrables compositions qui se succédèrent pendant cette longue période de quatre cents ans, eurent le texte sacré et le service divin pour objet, et vinrent ajouter à la gravité et à la simplicité immuable du plain-chant toutes les richesses, toutes les admirables inventions d'une harmonie d'au-

(455) **Mort en 1649**, maître de chapelle de la basilique de Saint-Marc de Venise. Il est auteur, indépendamment d'un grand nombre de compositions de musique d'église, de plusieurs opéras, et ce fut lui qui, après Caccini et Cavalieri, contribua le plus à la création de ce dernier genre de musique dramatique, inconnu des anciens. On lira avec autant de fruit que d'intérêt le long article que lui a consacré M. Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*.

(456) Encore peut-on dire avec assurance que le style ecclésiastique en musique trouva un sanctuaire inviolable dans le collége des chapelains chantres du Souverain Pontife, qui, jusqu'à ce jour, n'ont cessé de rester fidèles à ce style consacré. Nous reviendrons sur cette remarque importante à la fin du présent article.

(457) *Voy.*, entre autres, les articles CHANT GRÉGORIEN, CHANT LITURGIQUE, CARACTÈRE, CONTRASTES, MODES ECCLÉSIASTIQUES.

tant plus belle, d'autant plus large et plus religieuse qu'elle reposait sur le fondement inébranlable de la tonalité ecclésiastique qui lui communiquait sa grandeur et son inépuisable variété. Cette magnifique phase de l'art catholique est tout à fait digne de notre attention, quoi qu'elle soit généralement ignorée ou incomprise, et que plus d'un admirateur sincère de l'art chrétien en ignore même l'existence. Et cependant, c'est par ce côté principalement, que la musique est un art véritablement nouveau et plus nouveau que les autres, dans notre Europe moderne. Y a-t-il, en effet, la moindre analogie entre les chants et les chœurs grecs, tels qu'il nous est permis de les connaître d'après les documents qui nous sont restés de ce peuple, et les compositions colossales à quatre, cinq et même six chœurs concertants des Vittoria, des Pittoni, des Gabrielli, dont nous parlerons plus bas ? Certainement non. La contrée qui se distingua le plus, dès le XIVe siècle, dans ce grand mouvement musical, fut un petit pays qui, encore de nos jours, brille parmi les autres par son goût éclairé pour les arts; ce fut la Belgique, qui bientôt entraîna la France sa voisine dans ce mouvement musical à la tête duquel nous voyons ces deux nations se maintenir pendant deux siècles, par rapport aux autres et même à l'Italie.

Le compositeur que nous révèlent les plus anciens monuments connus (458) de cette curieuse époque, fut Guillaume Dufay, né à Chimay, en Hainaut, vers l'année 1350, et qui partage avec Egide Binchois et Jean Dunstaple, la gloire d'avoir épuré l'harmonie, de l'avoir affranchie des formes grossières et des successions de quintes, d'octaves et d'unissons qui entachent les productions des plus habiles musiciens du milieu du XIVe siècle, tels que François Landino de Florence, Jacques de Bologne, Guillaume de Machault et autres; enfin, de lui avoir imprimé un caractère de suavité qui a été en se perfectionnant jusqu'à la fin du XVIe siècle dans la tonalité du plain-chant (459). Etant encore jeune, Dufay fut attaché en qualité de ténor à la chapelle pontificale à Rome où il mourut en 1432. On conserve dans les archives de cette chapelle plusieurs de ses messes, entre autres celle qui a pour titre : *Se la face ay pale*, dont le savant M. Kiesewetter a publié le *Kyrie* à quatre voix. Ce morceau curieux est, comme ceux de Dufay, composé suivant l'ancien usage, en contre-point sur une mélodie familière au peuple et dont l'exécution est assignée au ténor ou haute-contre. Autour de cette mélodie populaire *Se la face ay pale*, qui est remarquable par sa fraîcheur et son aimable simplicité, les voix de soprani, d'alto et de basse, exécutent des accords en contre-point fleuri sur le texte liturgique. Ce genre de contre-point, dont on devait faire plus tard un si étrange abus, n'a rien ici que de convenable et de mesuré. La marche en est digne, variée et offre, dans son ensemble, une expression calme et sereine qui pénètre l'âme d'une douce et religieuse émotion. La tonalité grégorienne, qui est la base de cette harmonie, lui imprime une originalité qui frappe nos oreilles habituées à un système d'harmonie si différent. De là vient que l'audition de cette ancienne musique a pour nous tout le charme de la nouveauté. C'est ce qui explique la grande faveur avec laquelle ont été accueillis d'abord les concerts historiques de M. Fétis, ensuite ceux du prince de la Moskowa, spécialement organisés pour l'exécution de ce genre de musique. Pour en revenir à celle de Guillaume Dufay, j'en ai fait essayer quelques fragments dans une réunion privée, et cette expérience, bien que faite sur une petite échelle, m'a convaincu que la musique du XIVe siècle figurerait encore honorablement dans nos églises, et y produirait une véritable sensation, rendue convenablement et avec le genre d'expression qui lui est propre. D'un autre côté, il ne faut pas se dissimuler qu'une bonne exécution de cette musique est chose beaucoup plus difficile qu'on n'est tenté de le croire communément.

Après Guillaume Dufay brilla Jean Ockeghem ou Ockeneim, né vers 1430, également dans le Hainaut. Il fut élève de Binchois et chapelain de Charles VII, roi de France. En 1461 il entra dans l'abbaye de Saint-Martin de Tours comme chantre et trésorier, et il mourut vers 1513 dans l'exercice de ses fonctions. Ses principaux élèves furent Josquin des Prés dont il va être parlé, Agricola, Brumel, Compère et Pierre de La Rue. Elevé à l'école de Dufay, il le surpassa néanmoins par plus de méthode et d'aisance dans la marche des parties et surtout par l'heureuse nouveauté qu'il introduisit de prendre pour sujet de son harmonie des thèmes par lui composés et disposés pour le contre-point, ce qui rendit son style plus riche et plus varié. Ses compositions sont devenues très-

(458) Nous disons *plus anciens monuments connus*, car nous connaissons les noms de plusieurs compositeurs célèbres d'une époque antérieure, mais dont les œuvres ne sont point parvenues jusqu'à nous. Tels sont trois compositeurs de Paris, prédécesseurs immédiats de Dufay, que nous révèlent les vers suivants de Martin Le Franc, poëte français qui écrivait de 1436 à 1439 :

Tapissier, Carmen Césaris
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceux qui les fréquentèrent.
Mais oncques jour ne deschantèrent
En mélodie de tel choix
Que Guillaume Dufay et Binchois.
Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haute et basse musique
En feinte, en pause et en muance.
Etc., etc.

Ces vers attestent en même temps la supériorité de Dufay sur ses devanciers dans une foule d'innovations, dans la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation.

(459) *Biographie universelle des musiciens*, par M. Fétis, t. III.

rares. M. Roclhitz, dans sa belle *Collection de morceaux de chant*, des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique (460), a publié *in extenso* un *Kyrie* d'Ockeghem, qui peut donner une idée des qualités qui distinguent ce célèbre compositeur.

Son élève le plus distingué fut Josquin des Prés, né aussi dans le Hainaut, vers 1432, et dont la gloire fut si grande, que l'Italie, l'Allemagne et la France se disputèrent l'honneur de lui avoir donné le jour. Après avoir fait son éducation musicale à Tours sous Ockeghem et avoir été pendant quelque temps maître de musique à la cathédrale de Cambrai, il se rendit à Rome où il fut admis comme chanteur dans la chapelle pontificale, sous le Pape Sixte IV. « Ce fut alors, dit M. Fétis, que Josquin des Prés commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs (461). »

La vie de Josquin fut très-agitée. Après bien des vicissitudes il obtint, vers l'an 1504, de Louis XII, roi de France, pour la chapelle duquel il avait composé plusieurs motets, un canonicat dans l'église collégiale de Saint-Quentin. De là il passa à Condé où il fut nommé, par l'empereur Maximilien, doyen du célèbre chapitre des chanoines réguliers, fondé depuis plusieurs siècles dans cette ville. Il y mourut en 1531, et sa perte fut vivement sentie dans toute l'Europe. « Si l'on examine avec attention les ouvrages de ce compositeur, dit M. Fétis, on est frappé de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre, pour obéir au goût de son siècle. Il passa pour être l'inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui, dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina et quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois, la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. L'imitation et les canons sont les parties de l'art qu'il a le plus avancées; il y a mis plus d'élégance et de facilité que ses contemporains; il paraît avoir été le premier qui en ait fait de réguliers à plus de deux parties. Quelquefois les contraintes de ce genre de recherches l'ont obligé à laisser l'harmonie des voix nue et incomplète; mais il rachète ce défaut par une facilité de style inconnue avant lui...

« Au premier aspect, lorsqu'on examine les compositions de Josquin des Prés, et lorsqu'on les compare à celles de ses prédécesseurs, on ne voit pas qu'aucune invention importante lui appartienne, ni qu'il ait changé dans les formes de l'art, ce qui existait avant lui. Ainsi, l'harmonie n'est dans sa musique que ce qu'elle est dans celle d'Ockeghem, d'Obrecht et de quelques autres maîtres de l'école précédente, soit par la constitution des accords, soit par leur enchaînement. La disposition des parties, la tonalité, le système des imitations et des canons, la notation, tout est semblable dans ses ouvrages aux productions d'une époque antérieure; mais un examen approfondi de ces mêmes ouvrages y fait découvrir une perfection plus grande dans chacune de ses parties, un caractère particulier de génie qui n'existe point dans les autres. Les formes de sa mélodie sont souvent entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des rentrées, est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui eût été imposée. Il n'a point connu la modulation sensible, parce que celle-ci n'a pu naître que de l'harmonie dissonante naturelle qui a changé le système de la tonalité, près d'un siècle après lui; mais il avait compris la puissance de certains changements de tons, et il a quelquefois employé de la manière la plus heureuse le passage à la seconde mineure supérieure du ton principal; sorte de modulation qui, appliquée à la tonalité moderne, a été reproduite avec un grand succès par Rossini et quelques autres compositeurs de l'école actuelle.

« Bien que Josquin écrivît avec facilité, il employait beaucoup de temps à polir ses ouvrages. Glaréau dit qu'il ne livrait ses productions au public, qu'après les avoir revues pendant plusieurs années. Dès qu'un morceau était composé, il le faisait chanter par ses élèves; pendant l'exécution il se promenait dans sa chambre, écoutant avec attention et s'arrêtant dès qu'il entendait quelque passage qui lui déplaisait, pour le corriger à l'instant. Ces soins sont d'autant plus remarquables que sa vie fut agitée et qu'il produisit beaucoup, comme font d'ordinaire les hommes de génie.

« Tout démontre que Josquin des Prés fut le chef et le type de la musique de son temps; que sa réputation fut universelle; qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art de son temps; et, peut-être est-il permis de dire qu'il conserva cette influence plus longtemps qu'aucun autre, car elle commença à se faire sentir vers 1685, et ne cessa qu'après que Palestrina eut perfectionné toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans

(460) *Leipsick et Paris*, chez Mme veuve Launer. Cette importante publication (3 vol. in-fol. avec de nombreuses et belles planches de musique et un double texte allemand et français) est appelée à rendre de grands services pour l'étude des principales écoles de musique, depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIIe.

(461) *Biographie universelle des musiciens*, t. III.

après. Quelles que soient les modifications que l'art a subies, et quelque difficulté qu'il y ait aujourd'hui d'apprécier le mérite des compositions de Josquin, n'oublions pas que l'artiste qui obtint un succès si universel ne put être qu'un homme supérieur (462). »

A cette brillande pléiade de compositeurs belges, il faut ajouter le célèbre Orlando de Lassus, né en 1520 à Mons dans le Hainaut, et mort en 1595. D'abord enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas de sa ville natale, il fut emmené par Ferdinand de Gonzague à Milan, ensuite à Naples, où il demeura trois ans chez le marquis de la Terza. De là il se rendit à Rome où il obtint l'emploi de maître de chapelle du chapitre de la basilique de Saint-Jean de Latran. Il n'avait alors que vingt et un ans. Après deux ans de séjour à Rome, il visita l'Angleterre et la France, et en 1557, il passa au service d'Albert V, électeur de Bavière, qui en 1562 le nomma directeur de sa chapelle, la meilleure qu'il y eut alors en Europe, soit par le nombre des musiciens qui la composaient, soit par leur mérite. « On y comptait, dit M. Fétis, seize enfants de chœur, six castrats, treize contraltos, quinze ténors, douze basses et trente instrumentistes. Avec de tels moyens d'exécution Lassus sentit se développer la puissance de son génie : ses plus grandes compositions au nombre desquelles on remarque ses *Psaumes de la pénitence* et ses *Magnificat*, sont de cette belle époque de sa vie (1560 à 1575). La plus grande distinction s'attacha à son nom et à tout ce qui venait de sa plume. Bien que contemporain de Palestrina, qui l'emportait sur lui sous plusieurs rapports, il eut une renommée plus universelle, parce que les circonstances lui furent plus favorables. En Allemagne, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, on lui décerna le titre de *Prince des musiciens*, que les Italiens décernaient dans le même temps à l'illustre compositeur de l'école romaine. Les princes, les rois les plus puissants le recherchèrent et lui firent des offres séduisantes, et plusieurs lui donnèrent des témoignages éclatants de l'estime qu'ils accordaient à son mérite. Le 7 décembre 1570, l'empereur Maximilien, alors à la diète de Spire, accorda de son propre mouvement à Lassus des lettres de noblesse, ainsi qu'à ses enfants légitimes et à leurs descendants des deux sexes. D'autres honneurs lui furent décernés par le Pape Grégoire VIII, qui, le 6 avril 1591, le fit chevalier de Saint-Pierre de l'Eperon d'Or, et chargea les nobles chevaliers Honoré Cajetan et Ange Mazzacosta de lui chausser l'éperon et de l'armer du glaive, dans la chapelle papale de la cour, avec le cérémonial accoutumé. En 1571 Lassus fit un voyage à Paris ; c'était la première fois qu'il voyait cette ville, comme il le dit lui-même dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages. Adrien Leroy, célèbre imprimeur de musique de ce temps et lui-même musicien distingué, le logea dans sa maison, et le présenta à la cour où Charles IX l'admit à lui baiser la main, le reçut avec beaucoup de bienveillance et le combla de riches présents (463). »

Retourné à la cour de Bavière, Lassus y termina ses jours en 1595, dans un état de profonde mélancolie où l'avaient jeté quelques contrariétés et un travail excessif. Il fut inhumé dans l'église des Franciscains à Munich. Son superbe tombeau en marbre rouge fut déposé, après la destruction de ce cimetière, effectuée en 1800, dans une propriété particulière de Munich, où on le voyait encore en 1830.

« Peu de noms d'artistes, continue M. Fétis, ont eu autant de retentissement que celui de Lassus ; il n'en est point qui ait été plus connu non-seulement des musiciens, mais des gens du monde et même du peuple. On a dit de lui :

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem
Discordemque sua copulat harmonia.

et ces vers ne sont point une vaine flatterie de quelque poëte obscur; ils s'accordent avec la multitude d'éloges dont beaucoup de recueils du temps sont remplis..... Le nombre des éditions des ouvrages de Lassus surpasse tout ce qu'on a fait pour aucun autre musicien de ces temps déjà si reculés ; elles se succédaient avec une rapidité qui indique clairement le prompt débit qu'elles obtenaient. Depuis longtemps on avait cessé de réimprimer les œuvres des artistes les plus renommés du XVI[e] siècle, tandis que celles de Lassus étaient encore reproduites par la presse. C'est ainsi que les motets de ce compositeur étaient encore publiés par les Ballard en 1677. De nos jours même on en a fait de nouvelles publications.

« Une si vaste renommée, des succès si universels, si soutenus, offriraient des preuves irrécusables du mérite de Lassus et de l'influence qu'il a exercée sur l'art, lors même que nous ne possèderions pas aujourd'hui d'autres moyens pour nous éclairer sur la valeur de ses œuvres ; car un homme médiocre n'a jamais été l'objet d'éloges unanimes de plusieurs générations et de nations diverses. L'examen attentif des productions de Lassus nous démontre que ces éloges étaient mérités (464). »

J'ai dans ce moment sous les yeux plusieurs de ses compositions (dont le nombre total ne s'élève pas à moins de deux mille), entre autres un *Regina cœli*, à quatre voix, et un *Angelus ad pastores*, pour Noël, à cinq voix. Quelle naïveté fraîche et originale dans les mélodies de ce grand maître, et en même temps quelle richesse et quelle marche savante et bien entendue dans son harmonie ! Dans la seconde antienne surtout,

(462) *Biographie universelle des musiciens*, par M. J. Fétis, art. *Josquin des Prés.*

(463) *Biographie universelle des musiciens*, t. VII.

(464) *Biographie universelle des musiciens*, loco citato.

Angelus ad pastores, il y a une suite et une combinaison d'accords en mutation, des plus nourris et des plus variés. Ce qui distingue ce style, c'est le caractère chantant de toutes les parties, qui se lient les unes aux autres et marchent ensemble comme autant de mélodies, d'où résulte une variété dans les détails et une unité d'expression dans l'ensemble, qu'on ne saurait trop admirer. L'effet si remarquable qui résulte de ce genre perfectionné par Palestrina, en ce qui concerne l'ordonnance et l'enchaînement des parties, est encore rendu plus piquant, plus original, par la tonalité grégorienne qui lui sert de base, et qui donne lieu à des cadences harmoniques saisissantes et imprévues.

Les personnes qui ont entendu les œuvres d'Orlando di Lasso, et même celles de son prédécesseur Josquin des Prés, dans l'église de la Sorbonne et surtout dans les grands concerts donnés par Choron, de si regrettable mémoire, se souviennent encore de l'impression profonde que produisit cette musique si large, si naïve et si grandiose en même temps. Ce fut une véritable révélation pour les artistes comme pour les simples amateurs, que la résurrection d'un tel genre de musique, après trois siècles d'indifférence et d'oubli. Cette exhibition eut pour les auditeurs tout le charme de la nouveauté, et même, lorsque plus tard il est arrivé à nos plus célèbres compositeurs de traiter selon ce beau style certaines hymnes, certaines prières pour la scène lyrique, ils ont constamment trouvé un public sympathique à des essais de ce genre, qui n'ont jamais manqué de produire le plus grand effet.

Tel fut Orlando di Lasso qui, pendant toute sa vie, resta fidèle au genre belge, quoiqu'on ne puisse méconnaître, ajoute un de ses biographes, que tout ce qui fut alors nouvellement inventé et perfectionné dans son art, en Italie et en Allemagne, n'ait eu une grande influence sur ses derniers travaux. Ce fut lui qui par son génie, par la profondeur de ses conceptions et de ses études, en partie aussi par le sage emploi des nouveautés, porta à sa plus haute perfection cette illustre école belge, qui pendant près de deux siècles fournit à Rome ses premiers chanteurs ou ses plus illustres compositeurs.

Parmi les maîtres de la même époque, qui furent les élèves des maîtres belges ou qui adoptèrent leur manière et y demeurèrent fidèles, nous citerons, pour la France, cette fille aînée de l'école belge, Claude Goudimel qui, né vers l'année 1510, selon les uns, à Vaison, dans le comtat Venaissin, selon les autres, en Franche-Comté, et mort à Lyon en 1572, a composé un grand nombre de morceaux d'église, et même de musique profane, entre autres, les Odes d'Horace, à quatre parties, en 1555. Toutefois, il se distingua moins comme compositeur que comme maître savant et habile dans son art. Il établit à Rome une école publique de composition. Ce fut à cette école que Jean Pierluigi, de la ville de Palestrina, sous le nom de laquelle il devait acquérir une si grande réputation, entra en 1540, à l'âge de seize ans; il y eut pour condisciples, entre autres, Jean Animuccia, et Jean Marie Nanini, qui étaient appelés également à jouer un rôle important, quoique à un moindre degré, dans l'art musical. Ces élèves furent avec Palestrina, qu'il faut mettre à leur tête, les fondateurs de cette célèbre école romaine dont nous parlerons tout à l'heure, et qui, pendant les XVIe et XVIIe siècles, brilla d'un si grand éclat.

Parmi les Espagnols, Christophe de Moralès, artiste célèbre et très-considéré de son temps, naquit à Séville vers 1510, et fit ses études dans la cathédrale de cette ville. Il se rendit d'abord à Paris où il publia un recueil de messes, puis à Rome, où le Pape Paul III le fit entrer, vers 1540, dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre. L'époque de sa mort est inconnue. Moralès est un des compositeurs d'église les plus distingués parmi les prédécesseurs de Palestrina. Son style est grave, sa manière de faire chanter les parties, naturelle, et l'on peut dire qu'il est un des premiers qui ait secoué le joug des recherches de mauvais goût dans la musique religieuse. Adam cite le motet de sa composition *Lamentabatur Jacob*, qui se chante à la chapelle pontificale le quatrième dimanche de carême, comme un chef-d'œuvre d'art et de science.

Nous ferons remarquer, à l'occasion de ce célèbre artiste espagnol, qu'un assez grand nombre de ses compatriotes se distinguèrent en Italie et y acquirent une haute réputation, comme musiciens, chanteurs et compositeurs.

L'Angleterre n'a jamais été renommée pour le nombre et la valeur de ses musiciens; néanmoins Thomas Tallis, né vers 1520, et attaché successivement, en qualité d'organiste, à la chapelle des rois d'Angleterre, Henri VIII, Edouard VI, de la reine Marie, et d'Elisabeth, se fit un nom dans sa patrie. Comme il n'est point sorti de l'Angleterre, ou du moins comme il ne s'en est pas absenté longtemps, on présume qu'il forma son style tout à fait belge d'après les ouvrages alors très-répandus au moyen de l'impression, des compositeurs de cette primitive et illustre école.

Parmi les Allemands, nous citerons Louis Senfl, né vers 1500, et depuis 1530 jusqu'à sa mort, maître de chapelle du duc Louis de Bavière. C'est lui qui, conjointement avec Walther, mit en harmonie les chants de Luther. *Voy.* l'article que nous avons consacré à ce prétendu réformateur, relativement à l'influence qu'il a pu exercer sur les progrès de l'art musical.

Jean Pierre Louis Pierluigi, né en 1524, à Palestrina, ouvre cette tardive mais brillante école romaine du XVIe siècle, dont il mérita d'être le chef par ses compositions aussi belles qu'originales, qui lui valurent, de

plus, le titre de *Prince de la musique*. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, il eut pour maître à Rome, le musicien français Claude Goudimel. Ses premiers ouvrages attestent déjà qu'il ne borna point aux leçons de cet artiste ses études et ses exercices préliminaires (465). Tout a été dit sur la convenance, l'élégance, l'originalité du style de cet illustre compositeur. On admire l'aisance avec laquelle il fait marcher les parties, il les serre sans les confondre, il les fait mouvoir et se succéder avec ordre et symétrie obtenant, dans les limites étroites de quelques cordes seulement, des effets mélodiques et harmoniques prodigieux. On admire surtout l'expression calme, sereine, mystique de ses compositions. Ce résultat si précieux, au point de vue de l'esthétique chrétienne, il ne l'obtint pas seulement par son génie, mais encore par cette profonde intelligence du caractère religieux de la musique sacrée, qui le porta à renoncer aux vaines recherches, aux complications arides, outrées et puériles du contre-point, dont on avait abusé avant lui, pour n'en retenir que les éléments fondamentaux et les assouplir aux exigences impérieuses du genre particulier d'expression que réclame le chant liturgique.

On sait comment, en évitant ainsi les abus qui s'étaient introduits dans la musique d'église, Palestrina eut la gloire de la préserver de l'anathème qui allait être lancé contre elle par le concile de Trente (466). Les cardinaux choisis par le Pape Pie IV, pour exécuter les décrets (467) de cette assemblée, insistaient du sein de la commission qu'ils s'étaient adjointe, sur la nécessité de rendre intelligible le sens des textes sacrés, en supprimant ces recherches puériles de contre-points conditionnels dont ils étaient surchargés (468), et en éliminant tout à fait l'usage qu'avaient fait prévaloir les compositeurs belges-français, et qu'ils avaient introduit dans les églises de Rome, de composer des messes entières et des motets sur le chant d'une antienne et même sur des airs de chansons populaires (469). Ainsi, pendant que trois ou quatre voix chantaient en contre-point fugué *Kyrie eleison* ou *Gloria in excelsis*, le ténor ou haute-contre qui soutenait le thème mélodique, disait, ou les paroles de l'antienne, ou même celles de la chanson française ou italienne, quelquefois lascives et grossières. Les musiciens français et belges avaient introduit cet usage, dont il ne faudrait pas néanmoins s'exagérer l'inconvenance (470), jusque dans la chapelle papale d'Avignon, d'où il avait pénétré en Italie, après le retour des Papes à Rome. Il s'agissait donc de composer une messe modèle, qui, exempte des abus qu'on voulait extirper, conciliât la majesté du service divin et les exigences de l'art, telles qu'on les concevait alors. C'était à ce prix que la musique d'église devait être conservée, autrement elle devait être réduite au simple faux-bourdon. Palestrina, désigné pour cet essai, composa trois messes à six voix, qui furent entendues chez le cardinal Vitelozzi; « les deux premières, dit M. Fétis, furent trouvées belles; mais la troisième excita la plus vive admiration, et fut consi-

(465) On y remarque néanmoins la plupart des défauts qui déparaient les compositions religieuses des maîtres de cette époque. C'est ce qui résulte de l'examen qu'on peut faire de son premier livre de messes qu'il publia en 1554, trois ans après son admission comme maître de chapelle dans la basilique de Saint-Pierre du Vatican. « Cet ouvrage, dit M. Adrien de la Fage, annonce la connaissance la plus profonde des ressources de l'art tel qu'on le considérait en ce temps, et l'étude qu'avait dû faire l'auteur des compositeurs venus avant lui. Tout y est artifice et combinaison. Ainsi dans la première, qui est la plus solennelle, l'une des parties, ordinairement le soprano, chante continuellement le plain-chant de l'antienne *Ecce sacerdos magnus*, tandis que les autres parties traitent les paroles de la messe avec des contre-points sans cesse variés. Dans la dernière messe, dont les mélodies sont travaillées sur le chant de l'hymne *Ad cœnam agni providi*, on trouve sans cesse dans le soprano un canon à la quinte inférieure. Quant au sens même des paroles de la liturgie, il ne paraît aucunement vouloir sortir de la route tracée par ses prédécesseurs, et borne ses prétentions à obtenir parmi eux l'une des premières places. »

Toutefois, ce premier ouvrage obtint un grand succès, puisque l'auteur eut la permission de le dédier au Pape Jules III, qui l'en récompensa en l'admettant parmi les chapelains chantres de la chapelle pontificale. (*Précis historique sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, par M. Adrien de la Faye.)

(466) *Voy.*, pour les détails, *les Mémoires historiques et critiques sur la vie et les œuvres de Palestrina*, par l'abbé Baini, et l'excellent article que M. Fétis a consacré à cet illustre maître dans sa *Biographie universelle des musiciens*.

(467) Celui relatif à la réforme de la musique, qui avait été porté dans la XXIIe session, était ainsi conçu : *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, item sæculares omnes actiones*, etc., *arceant*.

(468) Telles étaient les *prolations*, les *hémiolies*, les *proportions*, les *augmentations*, les *divisions*, les *altérations*, les *perfections*, les *imperfections*, les *énigmes*, les *nœuds*, les *canons*, les *intrigues* et autres combinaisons disparates présentant la réunion d'inextricables difficultés.

(469) Comme, par exemple, celles-ci : *Baisez-moi, ma mie; Adieu, mes amours; l'ardent Désir; Mon mari m'a diffamée*, et surtout la célèbre chanson de l'*Homme armé*, qui servit de thème de messe à quarante compositeurs.

(470) En effet, indépendamment de la bonne foi avec laquelle agissaient en ceci les compositeurs de l'époque, on peut dire que ces paroles profanes se perdaient dans la masse des voix qui chantaient le texte liturgique. D'ailleurs, il paraît qu'on se contentait souvent de l'émission des premières paroles du couplet, puisque la suite manque dans plusieurs manuscrits. Quand on se bornait au simple chant de ces poésies populaires, l'inconvénient n'était pas plus grand, pour ne pas dire était moindre, que celui résultant de l'abus qui existe aujourd'hui même de chanter dans nos églises des cantiques sur des airs d'opéras-comiques les plus légers et quant à la mélodie et quant aux paroles scéniques qu'ils remettent nécessairement dans la mémoire des auditeurs. Que dis-je! n'a-t-on pas, à la fin du dernier siècle, adapté des airs d'operas comiques à des hymnes qui se chantent encore dans plusieurs diocèses de France?

dérée comme l'une des plus belles inspirations de l'esprit humain (471). » Dès lors il fut décidé que la musique serait conservée dans la chapelle pontificale et dans les églises du culte apostolique et romain, et que les messes de Palestrina deviendraient les modèles de toutes les compositions du même genre. Celle qui avait été accueillie avec tant d'enthousiasme fut publiée par P. de Palestrina, dans le second livre de ses messes, sous le titre de *Messe du Pape Marcel* (472). J'ai actuellement cette messe sous les yeux, et j'admire l'exactitude avec laquelle, pour se conformer au programme qui lui avait été imposé, le grand artiste fait constamment marcher de front les paroles et l'art avec lequel il combine les rentrées inévitables dans ce genre de composition, de manière à ne point les confondre. Quant au caractère mélodique et harmonique de cette célèbre messe, il est on ne peut plus noble, pur et touchant. J'ai eu le bonheur d'entendre, grâce à une circonstance favorable, la messe de *Requiem*, à cinq parties, de ce grand maître, exécutée par une centaine de voix; et l'audition de cette musique si douce, si large, si pieuse, si calme, si angélique, si pleine, si harmonieuse, dans toute l'acception du mot, m'a convaincu, plus encore que la lecture de la partition, de l'excellence de ce genre, *alla Palestrina*, et de sa supériorité, comme application aux paroles liturgiques, sur tous les autres.

« L'éloge de ce grand artiste, dit M. Fétis, dans l'article qu'il lui a consacré, peut se résumer en peu de mots : il fut créateur du seul genre de musique d'église qui soit conforme à son objet; il atteignit dans ce genre le dernier degré de la perfection, et ses ouvrages en sont restés, depuis deux siècles et demi, les modèles inimitables..... Ainsi que tous les hommes doués de talents supérieurs, il se modifia plusieurs fois dans le cours de sa longue et glorieuse carrière; toutefois, on peut contester l'exactitude de la division de ses œuvres en dix styles différents, que M. Baini donne à la fin de son livre, car quelques-unes des distinctions qu'il établit résultent moins d'un changement dans la manière de sentir et de concevoir chez l'artiste, que dans les propriétés du genre de chaque ouvrage. Ainsi, s'il est vrai qu'après la publication du premier livre de ses messes, Palestrina a secoué la poussière de l'école où il s'était formé, et si, comme le dit M. Baini, les chagrins dont il fut abreuvé donnèrent à ses idées une teinte mélancolique, et lui inspirèrent la pensée de ce genre noble et touchant dont les *Improperii* furent le signal (473), il est certain aussi qu'on ne peut considérer comme des styles particuliers la contexture plus solennelle de ses *Magnificat*, ni la douce et facile allure de ses litanies, ni l'élégante et spirituelle expression de ses madrigaux. Dans toutes ces productions, l'homme de génie se pénétra de la spécialité du genre, et trouva les formes et les accents les plus analogues à cette spécialité, mais ne changea pas pour cela de manière, comme il le fit lorsqu'il passa tout à coup du système de l'ancienne école à celui des messes de son deuxième livre, et surtout à celui de la messe du Pape Marcel. Je ne partage pas non plus l'opinion de M. Baini, que celle-ci constitue un style particulier ; elle est seulement la plus belle production de Palestrina dans ce style.

« Ne se servant des formules scientifiques que comme d'un moyen, dit un autre judicieux critique, il laisse le goût et la sensibilité dominer, quant au choix des pensées mélodiques; et remarquez qu'en tirant de sa belle et noble imagination l'expression la plus élevée des sentiments religieux ou tendres, soit qu'il offre ces cantilènes d'une si admirable limpidité, qui le firent appeler, par Vincent Galilée, *grand imitateur de la nature*, soit qu'il puise à la source immaculée du chant grégorien, il n'entend se priver d'aucune des ressources dont ses devanciers avaient tiré, en sens différent, un si heureux parti; il s'impose même quelquefois, en ce genre, des difficultés inouïes, et qu'il était peut-être seul capable de vaincre; dans tous ses efforts scientifiques il est d'une pureté, d'une correction, d'une régularité, d'une élégance qui ne se démentent jamais; il sait établir les contrastes les plus piquants entre les parties et les plus justes proportions dans l'ensemble : ce n'est rien pour lui de se jouer, pendant toute une messe, d'un motif unique et des moins étendus; il s'entend si bien à ménager et à répartir ses artifices, que la même idée mélodique se fait encore désirer chaque fois qu'elle reparaît. Au reste, son plus beau titre de gloire sera toujours d'avoir rappelé la musique à son but primitif, en la rendant par-dessus tout gracieuse, expressive et pleine d'images (474). C'est sous ce rapport qu'il peut être considéré comme chef de toute cette grande école romaine, dont l'école napoli-

(471) Palestrina était maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, quand il écrivit ces trois messes. Il y resta de 1561 à 1571, année en laquelle il reprit le même emploi qu'il avait jadis occupé au Vatican et qui était devenu vacant par la mort de Jean Animuccia.

(472) Par respect pour la mémoire de ce saint Pontife, auquel il s'était proposé de dédier un livre de motets, projet qu'il ne put réaliser à cause de la mort de ce Pape qui n'occupa le siége pontifical que pendant quelques jours.

(473) Ce fut pendant qu'il était maître de chapelle de Saint-Jean de Latran (de 1555 à 1561) qu'il composa, indépendamment d'un grand nombre d'autres ouvrages, ces admirables *Impropères* qui se chantent encore tous les ans à Rome pendant la semaine sainte dans la chapelle Sixtine.

(474) Cette dernière réflexion de M. Adrien de la Fage et les conséquences immédiates qu'il en tire s'appliquent au style profane de musique de cette époque, dans lequel Palestrina composa et se distingua autant que dans la musique sacrée. On appelait ce genre gracieux et expressif de musique, le style *madrigalesque*, et c'est à ce style qu'appartient la célèbre *Romanesca* qui obtint un si grand succès dans les concerts historiques donnés à Paris par M. Fétis. (*Note de l'auteur.*)

taine ne fut qu'une ramification ; si son système de composition fut abandonné après les progrès de cette dernière, c'est que, outre les difficultés qu'il offrait, le goût du public s'était porté vers le style de théâtre, et ne comprenait plus autre chose. Observons cependant que de nos jours encore, la musique de Palestrina, même entendue au milieu des pièces modernes, ou peut-être même à cause de cela, produit la plus vive impression, lorsqu'elle est exécutée d'une manière digne de son auteur, digne de celui que ses contemporains appelaient le *Prince de la musique*, titre que la postérité semble avoir confirmé, en nommant *alla Palestrina* celui qui offre quelque chose des qualités aussi simples que sublimes qu'on admire dans les productions de ce grand homme (475). »

Il succéda à la place qu'Animuccia avait laissée également vacante, de directeur de la musique de l'Oratoire, qui lui fut offerte par saint Philippe de Néri, fondateur de cette Congrégation, son confesseur, son ami et celui de tous les artistes de Rome. Il prit aussi la direction de contre-point, établie par Jean Marie Nanini, et peu de temps après le Pape Grégoire XIII le chargea de la révision de tout le chant du graduel et de l'antiphonaire romain (476). Cet homme de génie mourut dans l'indigence, après tant de travaux glorieux et mal récompensés, le 2 février 1594. Tous les musiciens qui se trouvaient à Rome assistèrent à ses obsèques. Il fut inhumé dans la basilique du Vatican, sa paroisse, et l'on grava l'inscription suivante sur son tombeau :

JOANNES-PETRUS-ALOYSIUS-PRÆNESTINUS,
MUSICÆ PRINCEPS.

Ses principaux élèves ou imitateurs furent: Jean-Marie Nanini, né vers 1560, d'abord son élève, puis son ami. Dans ses compositions, peu connues hors de Rome, cet artiste, plein de zèle pour son art, mais également doux, aimable et religieux, s'il ne s'éleva point jusqu'à la hauteur de son maître, évita ce qu'il avait de recherché, afin de rendre son style plus facile et mieux approprié encore au culte divin. On remarque dans son œuvre une marche plus élégante, plus dégagée des parties du chant, et, quant au rhythme, plus de liberté dans le mouvement. Il mourut à Rome le 11 mars 1607, et fut inhumé dans l'église de Saint-Louis des Français.

Thomas-Louis Vittoria, né vers 1560, en Espagne, mais, dès sa jeunesse, élève de l'école romaine, puis attaché à la chapelle pontificale. Il a pris pour modèle Palestrina, et encore dans ce qu'il a de profond et de compliqué, plutôt que dans ce qu'il a de simple, de grand et de touchant.

Félix Anerio, né à Rome vers 1560, disciple et imitateur de Jean Marie Nanini. Après avoir passé quelque temps au service du cardinal Aldobrandini, il fut nommé, en avril 1594, par Clément VIII, directeur de la chapelle pontificale, devenue vacante par la mort de Palestrina.

Grégoire Allegri, né à Rome vers 1580. Il était prêtre et compositeur de la famille du Corrège. Il fut d'abord attaché à la cathédrale de Fermo, comme chanteur et compositeur, ensuite appelé à Rome par Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des chapelains-chantres, de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652.

« C'est avec lui, qui fut également élève de Nanini, que se termine la série des élèves distingués de l'école romaine de musique avant sa décadence progressive. Si la gloire dépendait du nombre et non de l'importance des panégyristes, Allegri serait le plus célèbre de tous ces maîtres, sans excepter peut-être Palestrina. Cette gloire serait le fruit d'un seul ouvrage, de son *Miserere;* car il est fort probable que même ceux qui, outre cette composition, nous vantent toutes les autres du même auteur, n'en ont vu qu'un fort petit nombre ; celles-ci, à la vérité, sont irréprochables et dignes de remarque, mais on y reconnaît l'imitation de ses grands prédécesseurs, tandis que le *Miserere* respire les sentiments d'une âme religieuse profondément émue, et prouve que l'auteur était maître dans l'emploi de tous les moyens techniques de son art. Aussi cette composition est-elle, sous tous les rapports, digne d'être exécutée encore de nos jours, et d'être rangée parmi les chefs-d'œuvre de ce genre. Quiconque trouverait ce morceau, exécuté sans intervalle, trop long dans sa simplicité et dans ses bornes sévères, doit se rappeler qu'à Rome, l'exécution en était interrompue par l'action liturgique, qu'on y préparait particulièrement, et que d'autres cérémonies, jointes à l'exécution même, en augmentaient considérablement l'effet (477). L'on peut donc dire à juste titre que toute personne susceptible de recueillement religieux et d'esprit d'humilité, sentiments que ce morceau éveille, en sera aussi pénétrée, même lorsqu'elle l'entendra exécuter sans les cérémonies qui en rehaussent l'éclat (478). »

Nous devons ici nous étendre un peu sur Jean Gabrielli, le célèbre fondateur de l'école vénitienne. Il était neveu d'André Gabrielli, musicien distingué, et, comme lui, il naquit à Venise vers 1540. Après avoir eu son oncle pour maître de chant, d'orgue et de composition, il se fit connaître avantageusement par ses compositions, et, en 1584, il succéda à Claude Monteverde, organiste du premier orgue de Saint-Marc, et remplit cette fonction jusqu'en 1612, époque de sa mort. Parmi ses compositions très-nombreuses, on remarque les morceaux d'orgue et plusieurs recueils de madrigaux et de motets. Cet artiste jouit d'une réputa-

(475) *Précis sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, par Adrien de la Fage, p. 8.

(476) *Voy.*, pour les détails de cette réforme, l'article GRÉGORIEN (CHANT).

(477) Je ferai observer que cette célèbre composition s'exécute encore tous les ans durant la semaine sainte à la chapelle Sixtine.

(478) Collection de Rochlitz, t. I, livrais. 2, p. 9.

tion bien grande et bien méritée. La simple nomenclature de ses œuvres indique qu'il s'exerça presque autant sur la musique profane que sur le style religieux. Il traita ce dernier d'une manière plus libre, moins sévère que ses devanciers, car les hardiesses de Monteverde et l'introduction à Venise de l'opéra, presque aussitôt après son invention à Florence, avaient développé de bonne heure, dans cette ville, le goût des nouveautés mélodiques et harmoniques, qui ne se manifesta que plus tard dans les autres villes de l'Italie, sans en excepter Rome, et qui donna naissance à une manière intermédiaire entre celle des compositeurs du moyen âge, que Palestrina avait portée à son apogée, et le style théâtral proprement dit, qui allait envahir peu à peu tous les genres de musique. Tout dans l'œuvre de Gabrielli décèle une tendance vers ce style : l'introduction des *soli* dans les chœurs, celle des instruments d'accompagnement, une allure plus franche, plus vive dans les mélodies, dans l'harmonie, l'emploi relativement fréquent de la note sensible et d'accords qui appellent une résolution. On peut remarquer ces diverses particularités dans sa grande hymne à cinq voix : *In ecclesiis benedicite Domino*. Il y a des espèces de récitatifs, de ce chant déclamé, qui allait s'introduire à l'Opéra, des entrées de chœur et d'orchestre (479) et une instrumentation traitée avec une élégance et une complication étonnantes pour l'époque.

Bien que Gabrielli n'ait point observé rigoureusement, dans ses compositions, le style en contre-point fugué *alla Palestrina*, et que, sous ce rapport, il soit inférieur non-seulement à ce grand artiste, mais encore à ses prédécesseurs immédiats, il a su néanmoins, au moyen de combinaisons nouvelles dans la disposition des chœurs, trouver des effets prodigieux qui étaient inconnus avant lui et qu'imitèrent après lui avec un grand éclat les Pittoni et autres maîtres de l'école romaine. Ce nouveau système consiste à établir par exemple, trois chœurs chacun à quatre parties, et différant entre eux par la nature des timbres vocaux, et à les traiter constamment en style concerté ou fugué. On en voit un magnifique spécimen dans le *Benedictus qui venit* de Gabrielli, à douze voix réelles, divisées en trois chœurs (480), et l'on est forcé, à la vue d'une telle composition, de convenir que ce grand musicien a reculé les limites de l'art. Il est facile, ou plutôt, il est impossible de se figurer l'effet colossal que doivent produire des chœurs ainsi traités, lorsqu'ils sont exécutés par une masse de cinq à six cents voix (481).

« Ce qui brille essentiellement dans les productions de cet artiste, dit M. Fétis, c'est la nouveauté des formes, l'inusité (pour le temps où il vécut); or, c'est cela qui constitue le génie de transition. C'est principalement dans ses *Symphonies sacrées*, publiées en 1599, que sa faculté d'invention est dans tout son éclat. Ses motets à deux, trois et quatre chœurs, qu'on trouve dans ce recueil, la manière admirable dont il fait quelquefois intervenir une voix seule dans de longues phrases et sans aucun accompagnement ; l'effet qu'il sait tirer du dialogue des instruments et des chœurs, sont des choses qui décèlent une puissante imagination. Une idée non moins remarquable est celle qu'il a essayée dans un morceau des *Concerti* qu'il a réuni à ceux de son oncle dans le recueil publié en 1687, et qu'il a reproduit depuis à trois chœurs dans ses *Sacræ symphoniæ*, idée qui consiste à établir différents chœurs qui dialoguent dans des systèmes de voix absolument différents, l'un composé de toutes voix graves, le second de voix moyennes, le troisième de voix aiguës. L'opposition d'effet de ces trois systèmes de chœurs a quelque chose de magique.

« Comme organiste, Jean Gabrielli ne mérite pas moins d'être compté parmi les grands artistes. Il fut intermédiaire entre Claude Mérulo et Frescobaldi. S'il a moins de charmes que ce dernier dans ses pièces d'orgue, il a plus que son prédécesseur l'art de relever l'intérêt des sujets qu'il choisit par des harmonies piquantes, inattendues et qui ont une tendance marquée vers la tonalité moderne, comme les productions du génie de Monteverde, son contemporain (482). »

Cette tendance de plus en plus marquée vers la tonalité moderne se fit sentir, quoique à des degrés divers, selon les écoles de musique, durant tout le XVIIe siècle ; elle finit par aboutir à une scission avec la tonalité ecclésiastique, qui était complète, vers le milieu du XVIIIe siècle. Le XVIIe fut donc tout de transition, et il offre un vif intérêt sous ce rapport, non moins que sous celui des grands maîtres qui, soit comme compositeurs d'église, soit comme compositeurs dans le genre dramatique, ou dans l'un et l'autre de ces deux genres en même temps, laissèrent des œuvres maintenant presque entièrement oubliées, mais dont le caractère grandiose, ainsi que la distinction, l'élégance et même, dans plusieurs, la facture singulièrement compliquée, ont droit à notre étonnement et à notre admiration, malgré tous les progrès réels ou supposés que l'art a pu faire depuis. Il faudrait un gros volume, au lieu d'un simple article, pour donner seule-

(479) Cet orchestre se compose de trois cornets, de deux trombones (ténor et basse) et de ces grands violons semblables à nos violes, qu'on appelait aussi *quintes*, parce qu'ils avaient une cinquième corde de plus.

(480) Ce morceau, d'une pieuse sublimité, brille autant par sa riche harmonie que par sa mélodie, non moins que par sa simplicité et l'aisance qui règne dans la marche de toutes les voix. Aussi peut-on à vue d'œil se faire une idée de son caractère éminemment religieux et du merveilleux effet qu'il doit produire quand il est dit par un nombre suffisant de chanteurs.

(481) C'est ce qui a lieu à certaines secondes vêpres, comme celles de Noël, de Pâques, et surtout de saint Pierre et de saint Paul, qui sont chantées à Rome par le chapitre de la basilique vaticane. Chaque chœur alors a son orgue d'accompagnement.

(482) *Biographie universelle des musiciens*, par M. Fétis, t. IV.

ment un aperçu raisonné de ces grands maîtres des écoles allemande, vénitienne, espagnole, napolitaine, romaine, avec les nuances diverses qui les caractérisent et qui les distinguent. C'est pourquoi nous nous bornerons à une simple nomenclature qui complétera ce tableau, déjà étendu, des grandes écoles de musique, depuis le XIVe siècle. Commençons par l'école romaine. Nous remarquons d'abord Benevoli, né vers 1600. Il devint le chef de cette école et maître de chapelle du Souverain Pontife. Il prit Palestrina pour modèle en ce qu'il a d'énergique, de brillant sous le rapport de l'art et de l'harmonie. Il y joignit la marche plus légère, plus agréable des voix, soit isolées, soit réunies. Il emprunta de Gabrielli la musique à parties très-nombreuses, et ne fut surpassé en cela que par Antonio Lotti (483). Il eut pour successeur dans ses divers emplois Barnabei. L'école de Naples nous offre le célèbre Alexandre Scarlatti, né en 1658; homme de verve et de génie qui réussit également dans le style d'église et dans le style dramatique, à cette époque où l'influence de plus en plus marquée de l'opéra, découvert dans les premières années de ce siècle, tendait à s'assimiler la musique sacrée. Successivement compositeur à Rome, à Venise, à Vienne et à Munich, il ne fit qu'accroître sa renommée et il finit par remplir de son nom le monde musical. Il eut de brillants élèves, qui devinrent eux-mêmes des maîtres distingués, et dont les deux principaux furent Antonio Caldara, né vers 1675, qui se fit remarquer par son style noble, élevé, joint à la plus grande simplicité. Il composa beaucoup pour l'église, et adapta, comme son maître, à ce genre de musique une riche instrumentation obligée, exemple qui eut de nombreux imitateurs à cette époque, et qui finit par se convertir en pratique générale et constante parmi tous les compositeurs d'église. Ce fut peut-être ce qui nuisit le plus au style de chapelle, le véritable style ecclésiastique, et peut-être même ce qui lui porta le coup mortel.

Francesco Durante, né à Naples en 1693, et successeur de son maître Scarlatti, dans ses divers emplois, se voua principalement à la musique d'église, mais avec l'intention de la fondre en quelque sorte avec le style libre de chambre et de concert, et de l'embellir de tous les agréments mélodiques et harmoniques de l'époque et principalement de toutes les ressources que pouvait offrir l'instrumentation. C'est ce dont on peut se convaincre, en examinant les premiers versets de ses Litanies de la sainte Vierge, en *fa mineur*, et à trois voix. Il y a là une élégance de mélodie, un luxe de vocalises, une complication dans l'harmonie constamment traitée en style fugué, et une recherche d'instrumentation dans l'accompagnement, qui vous feraient prendre cette musique pour l'œuvre de quelque compositeur des plus experts, des plus habiles de notre temps. Cela est admirable comme facture, mais ce n'est plus que de la musique, et Scarlatti lui-même est déjà bien dépassé. Mais nous sommes en plein XVIIIe siècle et Durante, dont l'école si renommée a produit les plus célèbres compositeurs italiens de ce siècle, vivait encore en 1750 (484). Nous ne parlerons donc point de ceux qui de son temps, ou après lui, tels que les Léo, les Jomelli, les

(483) Lotti, contemporain de Scarlatti (il naquit vers 1665), un des plus illustres compositeurs de l'école vénitienne, fut maître de chapelle et organiste de la basilique de Saint-Marc. Il mourut en 1740 et eut pour élève Benedetto Marcello dont il sera parlé plus bas. « Le sentiment vrai, l'expression profonde sont les qualités dominantes des compositions de Lotti; son style est simple et clair, et nul n'a mieux possédé que lui, dans les temps modernes, l'art de faire chanter les voix d'une manière naturelle. Dans ses opéras on ne trouve pas assez de vivacité dramatique; mais dans les madrigaux et dans la musique d'église, il est au moins l'égal d'Alexandre Scarlatti, et sa supériorité sur tous les autres maîtres de son temps est incontestable. » *Biographie universelle des musiciens*, t. VI.

Une autre gloire de l'école vénitienne fut Benedetto Marcello, noble vénitien, né en 1686 et mort à Brescia en 1739. La poésie, l'étude des langues et la musique partagèrent ses loisirs. Il prit beaucoup de la manière de Lotti. Ce qui le rendit célèbre, ce fut surtout la composition de la musique de cinquante psaumes paraphrasés du latin en vers italiens par Jérôme Ascagne Justiniani. Ces psaumes sont écrits pour une, deux, trois et quatre voix, avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, et quelques-uns avec violoncelle obligé ou deux violes. Ce fut principalement dans cette belle composition qu'il s'appliqua, et avec succès, à rendre le texte de ses morceaux de chant, non-seulement selon l'esprit de l'ensemble, mais encore dans tous ses détails. Tout en cherchant à remplir cette dernière condition qui donne prise d'ailleurs à de sérieuses difficultés, il a fait valoir les formes et les genres les plus différents de la musique, et en destinant son ouvrage à exercer et à former des voix choisies, il a préparé de nobles jouissances aux amateurs du bon style religieux, tel qu'il existait à cette brillante et curieuse époque.

A cette époque se rattache également un autre célèbre compositeur qu'on ne peut assigner à aucune école, parce qu'il passa sa vie à voyager successivement en Espagne, en Portugal, en Italie, en Angleterre et en Allemagne; je veux parler d'Emmanuel, baron d'Astorga, né en Sicile en 1680. Il composa beaucoup en style de chambre élevé qui avait été introduit par Carissimi et Scarlatti, et qui jouissait alors d'une grande faveur. En 1726, il fit représenter à Vienne son opéra de *Daphné*, sa plus belle production peut-être, et un *Stabat* à deux et trois voix, exécuté à Oxford en 1753, et supérieur, selon moi, à celui trop vanté de Pergolèse, et composé assez longtemps après. On dirait que ce dernier a été calqué sur le précédent. Le *Stabat* d'Astorga, que j'ai actuellement sous les yeux, est une composition très-compliquée et très-avancée, soit quant aux formes mélodiques, soit quant aux divers mouvements et aux rapports des parties entre elles, soit quant à l'instrumentation de l'accompagnement. On ne compose pas aujourd'hui de musique plus compliquée, plus difficile, et peut-être même de plus distinguée que celle-là. C'est d'ailleurs, on le pense bien, de la véritable musique séparée par un abîme de celle de Orlando di Lasso et même de Palestrina.

(484) Quoique trop limité par notre cadre, nous

Pergolèse, brillèrent, à des titres divers, d'un vif éclat, et furent à leur tour remplacés par d'autres qui furent eux-mêmes surpassés, dans la symphonie et l'oratorio, par Joseph Haydn ; dans l'opéra comique, par Cimarosa, et dans l'opéra sérieux, par Gluck, et, presque dans tous les genres, par l'immortel Mozart. Ce serait entrer en plein dans le domaine de la musique *moderne* et dans l'examen philosophique des œuvres de ces deux illustres représentants, qui vivent encore, Rossini et Meyerbeer. Or, le plan de ce dictionnaire nous interdit un travail *exprofesso* sur une telle matière. Ce n'est que dans ses rapports avec la musique *sacrée*, qu'il nous est permis de traiter la musique *moderne*, et c'est à ce point de vue seulement, que nous l'avons étudiée dans plusieurs articles de cet ouvrage, tels que ceux-ci : Style idéal, Orgue, Orchestre, Opéra, etc.

Avant de conclure définitivement celui-ci, nous dirons un dernier adieu à cette grande école romaine, qui sut se préserver plus longtemps que les autres de la contagion du style musical moderne et qui même, jusqu'à ce jour, a le mieux conservé les bonnes et antiques traditions du style classique *alla Palestrina*, soit dans la composition, soit dans l'exécution du chant liturgique (485). Un de ses plus illustres représentants, durant cette première moitié du XVIIIe siècle, fut Joseph Octave Pitoni, né à Riéti en 1657, et mort à Rome en 1743. Après y avoir fait ses études musicales, il entra dans la chapelle de la cathédrale d'Assise, où il s'occupa à mettre en partition les œuvres de Palestrina, dont l'étude lui parut toujours la meilleure. Ensuite, après avoir exercé, pendant un an, les fonctions de maître de chapelle dans la cathédrale de Riéti, il fut nommé, en 1677, maître de chapelle dans la collégiale de Saint-Marc, à Rome, et il y fit entendre, pour la première fois, ses compositions à deux et à trois chœurs. Successivement il joignit à ce titre qu'il conserva toute sa vie, plusieurs autres titres analogues, et notamment en 1708, celui de directeur de la musique du chapitre de Saint-Jean de Latran ; ensuite, en 1719, la même place à Saint-Pierre du Vatican.

« Pitoni fut un des plus savants maîtres de l'école romaine dans les temps modernes. M. l'abbé Baini dit, avec raison, que ses compositions ont conservé, jusqu'à ce jour, toute leur fraîcheur ; il cite, en particulier, la fugue du *Dixit* à seize voix, en quatre chœurs réels, qui se chante chaque année aux secondes vêpres de Saint-Pierre, dans la basilique du Vatican, et qui paraît toujours plus belle, ainsi que ses messes intitulées *Li Pastori a Maremme, Li Pastori a Montagua et Morca*. Les compositions de Pitoni, écrites pour le service des différentes églises où il était maître de chapelle, sont en nombre immense : jamais il ne faisait entendre, dans une église, ce qu'il avait écrit pour une autre. Ses messes et ses psaumes, à trois chœurs, avec et sans instruments, s'élèvent à plus de quarante ; il a écrit plus de vingt messes et psaumes à seize voix en quatre chœurs, avec et sans instruments : enfin, pour la seule basilique du Vatican, il a composé le service entier de toute l'année, tant en messes que vêpres des fêtes de première et seconde classe, dimanches, communs et propres des saints. Pitoni a laissé également quelques psaumes et motets à six et neuf chœurs, chacun composé de quatre parties ; il avait commencé à écrire une messe à quarante-huit voix en douze chœurs, mais son grand âge ne lui permit pas de l'achever (486). »

Nous terminerons cet article par une observation importante. La plupart des grands compositeurs qui brillèrent durant la longue et si remarquable période que nous venons de parcourir, furent, comme les grands peintres des beaux siècles de la peinture chrétienne (487), des hommes profondément et pratiquement religieux. C'est ce qui résulte des détails biographiques que nous possédons sur leurs vies, aussi bien que sur leurs œuvres. De plus, ils se recommandaient par leur caractère personnel et par des qualités

devons au moins une mention nominale aux grands compositeurs allemands qui existèrent du XVIe au XVIIIe siècle. Ce sont Jean Valther, bavarois, né en 1500, dont nous avons parlé, ainsi que de Louis Senfl, dans notre article Luther ; Jacques Hahn (Jacobus Gallus), né vers 1550, le compositeur le plus riche, le plus ingénieux, le mieux au fait de son art de toute cette époque ; Melchior Vulpius, contemporain de Gallus, qui vivait à Weimar, dans l'Allemagne protestante ; Thomas Walliser, né en 1560, compositeur catholique, qui vivait à Strasbourg ; Leo Hasler, né à Nuremberg, en 1564 ; Henri Schütz, dit *Sagittaruis*, né en 1585, une des sommités de la musique allemande de cette période ; Voskmar Leisring, né vers 1600 ; Henri Grimm, né vers 1600, et Jean Joseph Fux, vers 1660, qui vécut à Vienne où, sous trois empereurs, il fut maître de chapelle, et d'où sa renommée se répandit dans toute l'Europe par son savant ouvrage didactique *Gradus ad Parnassum*, traduit en plusieurs langues ; le célèbre Handel, né à Halle en Saxe, en 1684, qui se fit une grande réputation par ses oratorios ; et le non moins célèbre compositeur et organiste Jean Sébastien Bach, né en 1685 à Eisenach, et mort en 1750.

(485) C'est une chose digne de remarque, en effet, que le collège des chapelains chantres de la maison pontificale à Rome, soit encore malgré la diminution notable de l'importance qu'il avait autrefois, la seule école où le goût, la composition et l'exécution du style harmonique basé sur le plain-chant des grands maîtres du moyen âge, se soient perpétués sans interruption jusqu'à ce jour, en sorte que ce ne soit qu'à Rome qu'on puisse se faire une idée de cette grande et belle musique, qui est une vraie nouveauté pour ceux qui l'entendent pour la première fois, tant elle a été délaissée partout ailleurs. Mais, pour en comprendre, même à Rome, tout l'effet, il faut entendre à certaines fêtes solennelles, dans l'église de Saint-Pierre, les musiciens du chapitre de cette basilique exécuter avec l'aide d'auxiliaires nombreux des compositions colossales à seize voix réelles ou à trois, quatre et cinq chœurs concertants.

(486) *Biographie universelle des musiciens*, t. VII.

(487) Voy. Peinture.

morales qui eur valurent, dans les divers rangs de la société, l'estime de tous leurs contemporains. Plusieurs même reçurent, des princes et des rois, d'éclatants témoignages d'une haute considération, qui rejaillissaient naturellement sur l'art et sur les artistes en général. Quel est le compositeur, de nos jours, même parmi les plus renommés, qui en ait reçu, en aussi grand nombre, qu'un Orlando di Lasso, recherché et fêté par les plus illustres souverains de son temps? Les compositeurs de cette époque trop peu étudiée, trop peu connue, trouvaient encore de puissants encouragements pour la pratique de leur art et l'exécution de leurs œuvres, dans les bénéfices ecclésiastiques, alors si nombreux dans notre pays, qui furent, même plus d'une fois, la récompense de leur mérite et de leur génie. C'est ainsi que tout concourait à rendre honorable, indépendante, la position des artistes et à favoriser l'élan de leurs inspirations. Tout se réunissait donc pour réaliser, dans leur existence comme dans leurs œuvres, cette alliance intime et nécessaire du *bien* et du *beau* qui constitue la perfection de l'art, et en particulier, celle de l'art chrétien.

Ce serait ici le lieu d'examiner si, au point de vue de l'esthétique chrétienne (488), on doit absolument bannir de nos églises les psaumes, les antiennes, et principalement les messes composées dans le style de la musique et tonalité moderne, autrement dit, style idéal, ou bien si l'on peut l'admettre exceptionnellement à certaines fêtes solennelles et avec certaines conditions et restrictions. La solution de cette question est assez importante, pour que nous ayons cru devoir lui consacrer un article spécial auquel nous ne pouvons, en conséquence, que renvoyer le lecteur. *Voy.* le mot Idéal (*style*); Musique.

MYSTIQUE (École de Peinture). Au mot Peinture, nous faisons, à cet art éminemment chrétien, l'application des principes du beau surnaturel et divin, que nous avons posés dans la deuxième dissertation de cet ouvrage. Nous nous attachons à démontrer, autant par l'indication de certains tableaux du moyen âge que par le raisonnement, combien l'expression mystique est la condition essentielle du beau dans la peinture religieuse véritablement digne de cette qualification. Mais, quel que soit le haut mérite des œuvres capitales que nous citons ou analysons dans cet article, nous croyons devoir en consacrer spécialement un autre à une école qui a gardé plus particulièrement le nom de *mystique*, pour avoir poussé encore plus loin que les autres l'expression de ce caractère propre au génie chrétien. Les trois plus grands maîtres de cette école qui fleurit pendant le xv° siècle et les premières années du suivant, furent Fra Angelico, de Fiésole (489), le Pérugin (490) et Raphaël (491). En ces trois illustres peintres se résument les beautés les plus chastes, les plus suaves, les plus célestes de la peinture mystique. En me rappelant celles de leurs toiles divines qu'il m'a été donné de contempler, je sens mon impuissance à écrire quelques lignes qui soient propres à en donner une idée à ceux de mes lecteurs qui ne les connaîtraient point. J'aime mieux les engager à étudier attentivement, d'un bout à l'autre, les deux intéressants et substantiels chapitres que M. Rio a consacrés, dans son remarquable ouvrage (492), à cette école incomparable. En attendant, ils liront avec autant de plaisir que de profit, les divers extraits que je vais tirer de ces deux chapitres, et qui se rapportent aux trois grands maîtres de la peinture mystique déjà nommés.

« Le mysticisme est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie, ce qui dit assez combien sont délicats les matériaux qu'il s'agit de mettre en œuvre dans cette partie de notre histoire. Il ne suffit pas d'assigner l'origine et de suivre le développement de certaines traditions qui impriment aux ouvrages sortis d'une même école un caractère commun presque toujours facile à reconnaître ; il faut encore s'associer, par une sympathie forte et profonde, à certaines pensées religieuses qui ont préoccupé plus particulièrement tel artiste dans son atelier, ou tel moine dans sa cellule, et combiner les effets de cette préoccupation avec les dispositions correspondantes parmi leurs concitoyens. Cette condition est extrêmement difficile à remplir pour nous qui n'avons pas respiré l'atmosphère de poésie chrétienne au sein de laquelle les générations d'alors ont vécu, et le plus souvent nous passons avec un superbe dédain devant des peintures miraculeuses qui ont exercé l'influence la plus délicieuse sur une quantité innombrable d'âmes humaines dans le cours de plusieurs siècles. Nous ne réfléchissons pas que cette image de la Madone et de l'Enfant Jésus a parlé un langage mystérieux et consolant à plus d'un cœur assez humble et assez pur pour le comprendre, et qu'il n'y a peut-être pas de larmes plus précieuses devant Dieu que celles qui ont mouillé la pierre de ces modestes oratoires. C'est dans les vies des saints, bien plus que dans celles des peintres, qu'il faut chercher la preuve de ces

(488) Je dis seulement d'*esthétique chrétienne*, car au point de vue des prescriptions ecclésiastiques, il ne saurait exister aucun doute à cet égard. Bon nombre d'autorités on ne peut plus compétentes sur la matière, parmi lesquelles nous mettons en première ligne le *Cérémonial des évêques*, publié par l'ordre du Saint-Siége, non-seulement admettent l'emploi dans les cathédrales et collégiales de la musique sur le texte liturgique, mais encore semblent l'encourager pour certaines solennités.

(489) Né en 1389; mort en 1455.

(490) Pierre Vannucci, surnommé le Pérugin, du nom de Perouse, sa ville natale, né en 1446, mort en 1524.

(491) Sanzio, d'Urbin, ville de sa naissance; né en 1483, mort en 1520.

(492) *De la poésie chrétienne. — Forme de l'art. Peinture*, ch. 6 et 7

rapports intéressants entre la religion et l'art. Saint Bernardin de Sienne allait tous les jours hors de la porte Comolli, sur la route qui conduit à Florence, et là il passait de longues heures en prières devant une Madone qu'il préférait à tous les chefs-d'œuvre exposés dans les églises, et dont il aimait à s'entretenir ensuite avec sa cousine Tobie, qui était la confidente de son enthousiasme (493). Cette attraction si puissante que l'œuvre d'un artiste obscur exerçait sur l'imagination du jeune Bernardin, cette préférence qu'il lui donnait sur tous les autres tableaux proposés à sa vénération, ce besoin de prier là plutôt qu'ailleurs, et d'épancher ensuite ses naïves émotions dans un autre cœur d'enfant que sa candeur rendait capable de les partager et de les comprendre, tout cet ordre de faits qui surabondent dans l'histoire des saints et dans l'histoire des peuples, mais qui, par une sorte de convention tacite, sont placés en dehors de l'observation commune, pourraient cependant répandre à la fois un nouveau charme et un nouveau jour sur les recherches jusqu'à présent si arides qui ont l'art chrétien pour objet. En exploitant cette mine si féconde de considérations psychologiques de l'ordre le plus élevé, on trouverait l'explication des vicissitudes qu'ont éprouvées certains ouvrages universellement admirés dans un siècle, entièrement oubliés dans un autre; on comprendrait pourquoi le bas peuple, celui que les connaisseurs appellent *superstitieux* et *dévot*, est resté seul fidèle au culte de ces images surannées devant lesquelles il s'agenouille le soir quand son travail est fini, pourquoi lui seul songe à mettre de l'huile dans la petite lampe et des fleurs sur le tabernacle. Celui qui apporterait dans cette étude les dispositions requises pour comprendre le *beau* dans toute l'étendue de son acception, n'aurait à craindre qu'un seul danger, analogue à celui auquel sont exposés les partisans trop exclusifs de peintures mystiques, il courrait risque de sacrifier plus ou moins les autres éléments de l'histoire de l'art, afin de respirer plus à loisir le parfum si suave et si prodigieusement varié des dévotions populaires.....

« L'histoire des saints est remplie de ces traits qui démontrent l'intime connexion qui existait dans les beaux siècles de la foi chrétienne, entre l'art et cet ordre de sentiments mystérieux, exaltés, qui donnent à l'âme qui les éprouve une sorte d'avant-goût de la béatitude céleste. Si cette exaltation, loin d'être chimérique dans son objet ou déplorable dans ses conséquences, est au contraire comme le sceau de prédestination dont Dieu marque provisoirement les plus privilégiés parmi ses élus sur la terre, il est certain que la peinture se trouve singulièrement ennoblie, par son intervention dans cet ordre de phénomènes, qu'elle y paraît véritablement comme fille du ciel, et c'est là seulement qu'elle est élevée à sa plus haute puissance.

« Par une conséquence nécessaire, les artistes qui ont le mieux compris ce genre de besoins, et qui ont le mieux réussi à le satisfaire, sont aussi ceux qui doivent occuper les degrés supérieurs de la hiérarchie, et qui ont plus particulièrement mérité le surnom de *divins*. Dans le vaste domaine ouvert à leurs conceptions et à leur pinceau, ils ont choisi ce qui leur promettait un aliment inépuisable et des inspirations éternelles. S'ils sont descendus quelquefois de la région idéale dans celle de la nature vivante et matérielle, ce n'a pas été pour s'y complaire et s'y fixer, mais seulement pour emprunter des formes et des couleurs qui pussent servir à la fois de limite et de manifestation partielle à la beauté infinie qu'ils avaient eu le bonheur d'entrevoir. Que s'il est arrivé quelquefois et même bien souvent, que la combinaison de la forme avec l'idée n'ait pas eu lieu conformément aux lois de la géométrie, de l'optique et du bon goût, l'œuvre incomplète qui résulte de cette transgression ne perd pas pour cela tous ses droits à notre attention, et nous n'en sommes pas moins tenu de chercher sous cette rebutante écorce les trésors de poésie chrétienne qu'elle recouvre. »

Après avoir tracé l'esquisse des divers peintres de Sienne et de Florence qui posèrent les premiers jalons de « l'école à la fois si mystique et si lyrique, dont le bienheureux frère Angélique de Fiésole fut sans contredit le plus bel ornement, » M. Rio poursuit en ces termes : « Frère Angélique, « dit Vasari, aurait pu mener une vie très-« heureuse dans le monde; mais comme il « voulait avant tout pourvoir au salut de « son âme, il embrassa la vie religieuse et « entra dans l'ordre des Dominicains, sans « renoncer à sa vocation non moins décidée « pour la peinture, conciliant ainsi le soin « de son bonheur éternel avec l'acquisition « d'un nom immortel pour les hommes. »

« Un fait bien remarquable dans l'histoire de cet artiste incomparable, c'est l'influence qu'il a exercée sur son biographe Vasari, qui vivait dans un siècle où l'enthousiasme pour les peintures mystiques était bien affaibli, et qui néanmoins dans le compte qu'il a rendu de celles du frère Angélique, semble s'être dégagé de tous les préjugés contemporains pour célébrer, avec l'accent de l'admiration la mieux sentie, et les sublimes vertus qui embellirent son âme, et les merveilles sans nombre qui sortirent de son pinceau. Dans la ferveur de sa conversion momentanée, il va jusqu'à dire qu'un talent aussi supérieur et aussi extraordinaire que celui du frère Angélique ne pouvait et ne devait être que le partage de la plus haute sainteté, et que pour réussir dans la représentation des sujets religieux et saints, il fallait que l'artiste fût religieux et saint lui-même.

« Cette supériorité à laquelle Vasari rend

(493) *Vies des saints*, par Simon Martin, tom. I, p. 1261.

un si bel hommage ne consiste cependant ni dans la perfection du dessin, ni dans le relief des figures, ni dans la vérité des détails; l'ordonnance pittoresque n'est jamais soutenue par une savante distribution des ombres et de la lumière comme dans les fresques de Masaccio; et, ce qui doit paraître encore plus choquant à certains observateurs, la vie qui surabonde dans les têtes, et qui est suffisante dans les parties supérieures du corps, va s'affaiblissant dans les membres inférieurs, au point de leur donner la raideur de supports artificiels; mais il faudrait être bien insensible à tout ce que l'art chrétien peut faire naître d'émotions plus délicieuses dans une âme bien préparée, pour relever minutieusement toutes ces imperfections techniques dans les produits de ce pinceau véritablement divin, imperfections qui d'ailleurs tiennent beaucoup moins à l'impuissance de l'exécution dans l'artiste, qu'à son indifférence pour tout ce qui était étranger au but fondamental qui occupait sa pieuse imagination.

« La componction du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux que le génie de frère Angélique se plaisait à parcourir, et qu'il recommençait avec le même amour, quand il l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, au moins relativement à la qualité et à la quantité de l'expression, et pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une fatigante monotonie, on y découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout dans le couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation; c'est dans ces sujets mystiques si parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues, mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec profusion les ineffables richesses de son imagination. On peut dire de lui que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour; pour que sa tâche ne fût pas indigne de celui en vue duquel il l'entreprenait, jamais il ne mettait la main à l'œuvre sans avoir imploré la bénédiction du ciel, et quand la voix intérieure lui disait que sa prière avait été exaucée, il ne se croyait plus en droit de rien changer au produit de l'inspiration qui lui était venue d'en haut, persuadé qu'en cela comme dans tout le reste, il n'était que l'instrument de la volonté de Dieu. Toutes les fois qu'il peignait Jésus-Christ sur la croix, les larmes lui coulaient des yeux avec autant d'abondance que s'il eût assisté à cette dernière scène de la passion sur le calvaire, et c'est à cette sympathie si réelle et si profonde qu'il faut attribuer l'expression si pathétique qu'il a su donner aux divers personnages témoins du crucifiement, ou de la descente de croix, ou de la déposition dans le tombeau (494).

« Quoiqu'une grande partie de ses ouvrages ait été dispersée dans les cabinets de l'Europe, il en reste encore assez à Florence, de grandes et de petites dimensions, pour alimenter éternellement l'admiration des voyageurs. Le couvent de Saint-Marc, l'un des plus riches du monde en glorieux souvenirs, conserve avec une vénération particulière celui du bienheureux Angélique de Fiésole, et les magnifiques peintures à fresque dont il décora les murs des corridors et des cellules (495); mais on y cherche vainement les livres de chœur que lui et son frère aîné ornèrent de miniatures, pour l'éloge desquelles Vasari dit que les expressions lui manquent; et comme ceux qu'il fit pour saint Dominique de Fiésole ont également disparu avec les autres merveilles d'art dont il avait enrichi cette église, et dans l'exécution desquelles l'amour de son ordre et celui de sa montagne natale l'avaient encore plus heureusement inspiré (496), il faut chercher ailleurs les preuves de sa supériorité sur tous les artistes de son siècle, comme peintre de miniatures, du moins en ce qui tient à la représentation des sujets mystiques. Outre les fragments très-bien conservés qui sont réunis dans la collection de l'académie des beaux-arts et dans la galerie du grand duc, on peut voir à Santa Maria Novella, autre couvent de Dominicains à Florence, les deux reliquaires que Vasari dit avoir été peints par frère Angelico, en même temps que le cierge pascal; et à défaut de ces trésors lointains qui ne sont pas tous à la portée de ses admirateurs, l'imagination la plus exigeante devra être complétement satisfaite en présence du chef-d'œuvre que la France possède et que l'Italie elle-même n'aurait pas tort de nous envier.

« Le seul ouvrage qui surpasse celui dont je parle, je ne dis pas en beauté, car c'est

(494) On peut voir à Florence, dans la collection de l'académie des Beaux-Arts, deux tableaux de ce genre d'assez grande dimension. Dans le premier, Joseph d'Arimathie montre à un autre personnage les clous sanglants qui ont percé les pieds et les mains de Jésus Christ. Ce geste muet en dit plus que la plus éloquente tirade de Klopstok.

(495) *Tanto belli, che non si può dir più.* VASARI.

(496) « Sur les gradins et sur le tabernacle du grand autel, dit Vasari, il y a une Gloire céleste avec une quantité de figures si belles qu'elles semblent vraiment être du paradis, et qu'on ne peut se rassasier de les voir. Dans une des chapelles est une Annonciation qu'on dirait avoir été peinte dans le ciel... Mais l'ouvrage où l'artiste s'est surpassé lui-même est un Couronnement de la Vierge, qui ne peut être que l'œuvre d'un ange ou d'un saint... » Toutes ces formules banales que Vasari n'a pas trouvé le moyen de varier, n'en sont pas moins significatives, surtout quand il parle de ce qu'il a vu.

impossible, mais en étendue, et peut-être en importance historique, est la grande peinture à fresque du Vatican, dans laquelle frère Angélique, appelé à Rome par Eugène IV, représenta en six compartiments les principaux traits de l'histoire de saint Laurent et de saint Etienne, réunissant ainsi ces deux héros du christianisme dans une commémoration poétique, comme ils ont coutume de l'être dans l'invocation des fidèles, depuis qu'un même tombeau a réuni leurs cendres dans l'ancienne basilique de saint Laurent hors des murs...

« Ces peintures si admirables, qui, pour être contiguës aux chambres fameuses que peignit Raphaël, n'en excitent pas moins d'enthousiasme parmi les vrais adorateurs de l'art chrétien ; cette œuvre si simple, si pure, si dégagée de tout alliage profane, si supérieure à tout ce que Ghirlandaïo et Botticelli exécutèrent dans la chapelle Sixtine, n'était pas cependant ce qui avait fait la plus forte impression sur l'esprit du Pape Eugène. Tout en payant son tribut d'admiration aux merveilles qu'il voyait éclore sous ses yeux, il s'était aperçu que l'âme de l'artiste valait encore mieux que son pinceau, et l'archevêché de Florence ayant vaqué sur ces entrefaites, l'idée de le revêtir de la dignité archiépiscopale se présenta immédiatement à son esprit. Il fallut que l'humilité alarmée de frère Angélique recourût aux supplications les plus pressantes pour soustraire sa conscience timide à un fardeau pour lequel il se sentait écrasé d'avance ; et ce fut sur l'éloge qu'il fit à cette occasion de frère Antonin, que ce dernier, connu plus tard dans l'Eglise sous le nom de saint Antonin, fut nommé par Nicolas V, archevêque de Florence.

« En retournant dans sa patrie, frère Angelico laissa quelques traces de son passage en Ombrie, et, comme cette semence précieuse est destinée à porter ses fruits plus tard, les trois petits tableaux qu'il fit pour l'église de Saint-Dominique, à Pérouse, acquièrent dans l'histoire de l'art une importance qu'il ne faut pas mesurer sur leurs dimensions (497).

« Non-seulement Benozzo Gozzoli, le plus chéri de ses élèves, influa sur l'école ombrienne, mais encore ce fût particulièrement dans les ouvrages par lesquels cette influence fut exercée qu'il reproduisit cette pureté angélique qui caractérise ceux de son maître, comme on peut le voir dans les peintures à fresque dont il décora l'église de Saint-Fortunat et celle de Saint-François, dans la petite ville de Montefalco, très-peu d'années avant la mort de frère Angélique de Fiésole. Ce sont encore les sujets favoris des peintres mystiques, une Madone qui adore son enfant, puis le cycle ordinaire de l'histoire de la Vierge, et quelques traits de la vie de saint François, dans la représentation desquels la ressemblance entre le maître et l'élève est plus frappante qu'aucune autre part, surtout en ce qui concerne la figure du saint, qui est une copie de celle qu'on voit dans le chapitre du couvent de saint Marc, à Florence. Un autre tableau de Benazzo conservé dans la galerie de Pérouse, et postérieur d'une année seulement à la mort du frère Angélique (498), est encore assez fortement empreint du même genre de réminiscences, quoique l'individualité du pinceau s'y fasse de plus en plus sentir, et ce fut, selon toute apparence, le dernier legs qu'il fit aux artistes ombriens héritiers prédestinés des plus beaux fruits qu'ait portés ce talent cultivé par de telles mains et mûri sous de tels auspices... »

Après avoir raconté comment l'école mystique définitivement fixée en Ombrie, par Gentil de Fabriano, autre élève de Fra-Angelico ; par Nicolas de Foligno et Fiorenzo di Lorenzo, M. Rio s'exprime ainsi sur le Pérugin qu'il venge au préalable de l'injuste accusation d'avarice portée contre lui par l'historien Vasari : « Les ouvrages de la première jeunesse de Pérugin, ceux qu'il exécuta avant de s'éloigner de sa patrie, ont été entièrement passés sous silence par Vasari qui a mieux aimé remplir cette première partie de sa biographie d'une fastidieuse amplification, sous la forme d'un dialogue entre le disciple et le maître qui lui conseille d'aller étudier à Florence, pour des raisons qu'on trouverait assurément très-bonnes, si elles étaient moins longuement déduites.

« Le style de Pérugin était dès lors irrévocablement fixé, quant au fond ; ses types fondamentaux étaient adoptés, sa tendance mystique aussi prononcée qu'elle le fut jamais, et sa vocation comme artiste chrétien, fixée d'une manière irrévocable ; mais les germes préconçus étaient susceptibles d'un développement ultérieur, le coloris devait prendre un ton plus vigoureux pour donner plus de relief aux formes, ce qu'on appelle la *manière* ne pouvait pas toujours rester la même ; en un mot, il fallait entrer dans les voies du *progrès*, sans cependant compromettre la pureté des traditions qu'il avait reçues de ses devanciers. Ces deux choses n'étaient pas faciles à concilier, au milieu du mouvement inouï que les circonstances les plus extraordinaires imprimaient alors à l'art Florentin, dont le domaine était de plus en plus envahi par le naturalisme et le paganisme, au préjudice de l'élément religieux qui semblait s'être réfugié d'abord dans l'école ombrienne, pour reparaître ensuite avec plus d'éclat dans les tableaux du Pérugin.

« Il arrivait à Florence, pur de toutes les profanations contemporaines; car parmi les

(497) Deux de ces petits tableaux sont aujourd'hui dans la galerie du Vatican et représentent, avec toute la pieuse naïveté qui caractérise l'auteur, plusieurs traits de la vie de saint Nicolas. Le troisième morceau est cité dans le *Guide du voyageur à Pérouse*, par Constatino Constantini, 1784.

(498) Il porte la date de 1456, et Vasari dit que frère Angélique mourut en 1455.

nombreux ouvrages qu'il avait déjà exécutés dans sa patrie, on n'en cite pas un seul qui ne représentât autre chose que des sujets religieux. Il n'avait exploité du naturalisme que le côté riant et pastoral, traitant le fond de presque tous ses tableaux avec le même amour et le même goût qui lui faisait attacher à la parure de sa femme autant d'importance qu'à une œuvre d'art (499). La nouveauté du style, de la manière et des types, excita une admiration presque universelle dont ses ennemis se vengèrent par des sonnets satyriques, qui produisirent leur effet auprès des patrons les plus célèbres que les arts avaient alors à Florence; car il paraît qu'il ne fut chargé d'aucun travail par la famille des Médicis qui ne demandait pas mieux que d'honorer même les artistes étrangers, mais qui ne voyait elle-même que par les yeux des artistes nationaux servilement groupés autour d'elle.

« A défaut des encouragements des Médicis, le Pérugin obtint ceux d'André Verocchio, chef d'une école aussi intéressante par la pureté de ses doctrines que par la destinée des deux principaux élèves qui en sortirent (500); et outre cet honorable suffrage, il obtint celui des couvents et des monastères auxquels d'autres choix n'étaient pas imposés par de trop puissants protecteurs. Enfin, telle fut la vogue dont il jouit en peu de temps à Florence, dans le reste de l'Italie, et jusque dans les pays étrangers, que ses ouvrages devinrent pour un grand nombre de négociants la matière de spéculations fort lucratives. »

A l'âge d'environ trente ans, il retourne à Pérouse, d'où il est, assez peu de temps après, appelé par le Pape Sixte IV à Rome, pour y peindre sur les murs intérieurs de sa chapelle trois grandes compositions, l'Assomption de la Vierge, impitoyablement détruite par Paul III, pour faire place au Jugement dernier, de Michel-Ange; le Baptême de Jésus-Christ, et la tradition des clefs à saint Pierre, deux chefs-d'œuvre qu'on peut encore admirer aujourd'hui.

« Il n'eût tenu qu'au Pérugin de se faire une brillante fortune d'artiste dans la capitale du monde chrétien. Il était le favori de la cour pontificale, et en outre surchargé de travaux, dont le succès toujours croissant désespérait ses détracteurs. Après avoir admiré ses peintures de la chapelle Sixtine, on admirait encore celles de la tour Borgia, au Vatican, celles du palais Colonna et celles de l'église de Saint-Marc. Une si ample moisson de gloire ne put rien contre l'amour de ses chères montagnes, et il reprit le chemin de Pérouse, avec la résolution d'y fixer irrévocablement son séjour....

« Depuis lors, jusqu'à l'époque où il exécuta les peintures à fresque de la *Salle du Change*, en l'année 1500, son talent fleurit pendant près d'un quart de siècle, sans symptômes visibles de décadence.

« Dans cet intervalle parurent tous ces magnifiques tableaux qu'on admirait autrefois dans les églises de Pérouse, et dont le plus grand nombre a été dispersé dans les principales villes d'Italie, ou même dans des contrées étrangères. Il y en a deux dans la galerie du Vatican auxquels il ne manque rien de ce qui caractérise cette seconde manière du Pérugin; l'ovale si gracieux de la tête de la Vierge n'a plus rien de commun avec les contours un peu angulaires et la carrure trop virile de ses premiers types. Une madone qui décore encore une des chapelles latérales de l'église inférieure à Assise, m'a paru plus gracieuse encore, et quoique le demi-jour qui l'éclairait ne m'ait permis de conserver qu'un souvenir assez vague des parties accessoires, j'ai néanmoins emporté une impression non moins nette que délicieuse de la figure principale.

« Mais c'est dans l'église de Saint-Augustin qu'il faut aller admirer le chef-d'œuvre du Pérugin; là se trouve, outre quatre ou cinq tableaux de sa première manière, une Adoration des Mages, qui ornait jadis l'église de Saint-Antoine et avait pour appendice quatre bustes de saints d'une si grande beauté, que l'opinion commune en attribuait la moitié à Raphaël (501). Elle aurait pu, sans invraisemblance, en dire autant du tableau lui-même, qui, sous le rapport de l'ordonnance du coloris, du costume, des types, des airs de tête et des détails poétiques dont il est plein, pourrait soutenir le parallèle avec les plus célèbres productions des artistes contemporains.

« Malgré toute la perfection de cet ouvrage, ce ne serait pas à lui qu'on décernerait la palme, si l'église de Saint-Pierre possédait encore le magnifique tableau de l'Ascension, pour lequel le Pérugin reçut cinq cents ducats d'or, somme égale à mille écus romains d'aujourd'hui (502). Au-dessus était le Père éternel, placé entre deux anges, et au-dessous, sur le gradin de l'autel, étaient quatre bustes de saints qu'on voit encore aujourd'hui dans la même église, et qui n'ont jamais été surpassés par Raphaël lui-même pour la sainteté des airs de tête et pour la profondeur de l'expression. Saint Benoît et sainte Scolastique n'ont certainement jamais mieux été représentés sur la toile, et on en peut dire autant de saint Maur et saint Placide. En présence de ces quatre têtes, l'imagination la plus exigeante reste satisfaite, et l'on comprend la haute portée du talent d'imitation mystique qui a caractérisé l'école ombrienne.

« Ce tableau de l'Ascension fut achevé en 1495; et s'il fallait absolument assigner une époque précise où le génie du Pérugin atteignit son apogée, ce serait celle-là qu'on de-

(499) Vasari, *Vie du Pérugin*.

(500) Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi.

(501) Constantini, *Guida di Perugia*, p. 226. On a dit la même chose de plusieurs tableaux peints par le Pérugin antérieurement à 1500.

(502) Vasari dit que c'était le meilleur tableau à l'huile qu'il y eût à Pérouse de la main du Pérugin.

vrait choisir de préférence, attendu que c'est à la fois la date de son meilleur tableau à l'huile et de sa plus belle peinture à fresque, je veux parler de celle qu'il exécuta dans le cloître de Sainte-Marie-Madeleine à Florence, et que Rumohr signale comme le plus parfait ouvrage qui soit sorti de sa main. Le goût le plus exquis a présidé à la disposition d'un petit nombre de figures dans un espace assez étendu ; au milieu, le Christ en croix, la Madeleine à ses pieds, puis la Vierge, dont l'attitude et l'expression de douleur déchirante ne sont gâtées par aucune prétention dramatique; enfin, saint Jean, saint Benoît et saint Bernard, dont l'expression à la fois simple et pathétique est parfaitement en harmonie avec les principaux personnages....

« Par une exception glorieuse, que la vitalité des doctrines dont il nourrissait ses disciples peut seule expliquer, la décadence dont furent empreints les produits de sa vieillesse, ne fit point dégénérer son école; au contraire, nous la verrons fleurir plus que jamais sous ses auspices, précisément à l'époque où il fallait éviter de marcher sur ses traces; c'est alors que commence sa fécondité, qui produit l'artiste immortel qu'on peut appeler à juste titre le prince de l'art chrétien, du moins pendant la plus belle partie de sa vie.

« Et cependant, sous le rapport de la variété des sujets, cette école était bien plus pauvre qu'aucune des écoles contemporaines; les peintures cycliques et historiques tirées soit de l'Ancien Testament, soit des actes des martyrs, y étaient à peu près inconnues, le domaine de l'art n'y était point partagé comme à Florence, de manière à départir aux uns le règne animal, aux autres le règne végétal; le luxe d'une aristocratie savante et voluptueuse n'y encourageait pas l'exploitation des turpitudes mythologiques, qui répandaient tant de charmes sur les compositions des peintres lauréats; on dédaignait même les ressources si précieuses que procurait l'étude des bas-reliefs et du costume antique, et on allait répétant éternellement les mêmes motifs renfermés dans un cercle étroit de représentations pour la plupart dogmatiques. Aussi, les artistes florentins reprochaient-ils au Pérugin la stérilité de son imagination, et quand il leur répondait qu'après tout il avait le droit de se copier lui-même, ils ne se montraient nullement satisfaits de cette réponse; ils ne comprenaient pas que pour un artiste qui cherche ses inspirations en dehors de la sphère des objets sensibles, le progrès ne consiste pas seulement dans la variété ou l'agencement plus pittoresque des sujets, ni dans la profondeur ou la fusion des teintes, ni même dans la finesse ou la pureté du trait, mais bien plutôt dans le développement de certains types, qui, après avoir été d'abord pour ainsi dire à l'état latent dans les replis les plus cachés de son imagination, se sont imposés comme une tâche longue et religieuse à son pinceau, et ont fini par s'y combiner intimement avec tout ce qu'il y avait de poésie et d'exaltation dans son âme.

« La gloire de l'école ombrienne est d'avoir poursuivi sans relâche ce but transcendental de l'art chrétien, sans se laisser séduire par l'exemple ni distraire par les clameurs. Il semblerait qu'une bénédiction spéciale fût attachée aux lieux particulièrement sanctifiés par le bienheureux François d'Assise, et que le parfum de sa sainteté préservât les beaux-arts de la corruption dans le voisinage de la montagne où tant de peintres pieux avaient contribué l'un après l'autre à décorer son tombeau. De là s'étaient élevées comme un encens suave vers le ciel des prières dont la ferveur et la pureté assuraient l'efficacité; de là aussi étaient jadis descendues comme une rosée bienfaisante sur les villes plus corrompues de la plaine, des inspirations de pénitence, qui avaient gagné de proche en proche le reste de l'Italie. L'heureuse influence exercée sur la peinture faisait partie de cette mission de purification, et nous voyons en effet le Pérugin, qui fut le grand missionnaire de l'école ombrienne, en étendre les ramifications d'un bout à l'autre de l'Italie, avec un succès dont on n'avait pas vu d'exemple depuis Giotto....

« Enfin, nous arrivons à celui qui fait à la fois le couronnement et la clôture de l'école ombrienne, et qui a eu la gloire de porter l'art chrétien au plus haut point de perfection ; c'est assez dire que nous allons parler de Raphaël.

« Sorti d'une famille d'artistes qui jouissait d'une certaine célébrité dans la ville d'Urbin, Raphaël vint à Pérouse vers l'an 1500, et se fit l'élève du Pérugin qui était alors à l'apogée de sa gloire. Ainsi placé comme à la source des inspirations qui étaient le plus en harmonie avec la tendance naturelle de son talent, le jeune Raphaël s'identifia tellement avec la manière de son maître, que les ouvrages de l'un ne se distinguaient que très-difficilement de ceux de l'autre.

« Pendant les dix années qui suivirent sa première entrée dans cette école, tous les ouvrages qui sortirent de son pinceau, soit en Ombrie, soit en Toscane, soit à Rome, furent marqués de cette empreinte mystique qui en caractérise les produits, et à laquelle il sut ajouter ce charme indéfinissable qu'il est aussi impossible d'exprimer par la parole que de reproduire par l'imitation.

« D'abord disciple docile, il semble marcher scrupuleusement sur les traces de son maître, n'osant s'écarter ni de son style ni de ses types, ni de l'ordonnance traditionnelle de ses compositions, comme on peut le voir dans le tableau du crucifiement qui décore la galerie du cardinal Fesch, à Rome, et que l'œil le plus exercé pourrait prendre au premier abord pour une œuvre du Pérugin. Selon toute apparence, le *Sposalizio* de ce dernier, qu'on voyait jadis à Crémone, avait également servi de modèle à celui qui fut son disciple, pour une église de *Città di*

Castello, et qui se trouve aujourd'hui dans la Musée de Milan.

« Raphaël avait à peine vingt et un ans, quand il termina le *Sposalizio*, sujet particulièrement approprié à une imagination pure et poétique, telle qu'était alors la sienne. Ce n'était ni lui, ni son maître qui l'avait inventé; il ne faisait pas non plus partie de l'héritage légué par les premiers chrétiens aux générations qui devaient assister à la résurrection de la peinture. Non, c'était une légende que l'art du moyen âge avait mise en œuvre pour la première fois, et qui rentrait plus particulièrement dans le domaine des artistes ombriens, à cause de sa simplicité naïve et de son sens profond. Ghirlandaïo en avait déjà fait la matière d'une de ses fresques dans le chœur de Santa Maria Novella; mais en sa qualité de peintre naturaliste, il n'avait su placer que des bourgeois et des bourgeoises de Florence dans le cortége de saint Joseph et de la sainte Vierge. Quelle différence entre cette conception prosaïque et celle de Raphaël, qui a mieux aimé ne pas varier les types dans les têtes de ses jeunes filles que de recourir à des observations faites immédiatement sur la nature? Plus on examine cette œuvre à la fois naïve et sublime, plus on sent qu'il a voulu par les airs de tête, par les attitudes, par le choix si bien entendu des costumes, et par tous les autres détails accessoires, entourer ses deux principaux personnages de tout ce qui peut donner l'idée d'une pureté céleste.

« L'année suivante, il fit son premier voyage à Florence, où le naturalisme était encore dans tout l'orgueil du triomphe obtenu sur Savonarole et ses partisans. Mais loin que le séjour lui en fût contagieux, il choisit ses amis dans le parti vaincu, et le plus intime de tous fut le peintre Fra Bartolomeo, qui vénérait plus que personne la mémoire du moine réformateur. L'amitié qu'il conçut pour le jeune Rodolphe Ghirlandaïo, moins âgé que lui de deux ans (503) eut peut-être quelque chose de plus tendre, et ne fut certainement pas moins durable, puisque longtemps après, Raphaël, au comble des honneurs et de la gloire, fit tous ses efforts pour l'attirer à Rome....

« Entre l'année 1505 et 1508, Raphaël interrompit à deux ou trois reprises son séjour dans la capitale de la Toscane, pour aller revoir sa ville natale et l'atelier de son vieux maître; et comme il n'en repartait jamais sans avoir exécuté quelque ouvrage, il avait occasion de renouer le fil des traditions ombriennes, qui aurait pu se perdre au milieu de tant d'inspirations étrangères; voilà ce qui explique en partie sa persévérance dans les voies que ses devanciers lui avaient tracées, persévérance, pour ainsi dire héroïque, si l'on a égard aux tentations de tout genre dont il était circonvenu. Comme c'est à ce court intervalle de trois années que correspond, dans notre point de vue, l'époque la plus intéressante de sa carrière d'artiste, il importe de signaler avec la plus scrupuleuse exactitude tous les chefs-d'œuvre qui sortirent alors de son pinceau, et dont le plus grand nombre se trouve aujourd'hui dispersé dans les différentes capitales de l'Europe.

« Le premier en date après le *Sposalizio* est le tableau de l'Assomption, qui a passé de l'église de Saint-François à Pérouse, dans la galerie du Vatican, et qui est encore une *imitation* du Pérugin, s'il est permis d'employer ce terme quand il s'agit d'une *imitateur* comme Raphaël (504). En même temps nous le trouvons occupé de trois autres grands ouvrages dans la même ville, savoir: une madone pour les religieuses de Saint-Antoine; le même sujet, avec plusieurs figures accessoires de grandes et de petites dimensions; enfin la fresque fameuse que tous les voyageurs vont visiter dans le couvent de Saint-Sévère, à cause du rapport curieux qui existe entre cette première ébauche et la partie supérieure de la *dispute du Saint-Sacrement* dans une des chambres du Vatican. A la même époque, il peignait pour le duc d'Urbin, le saint Michel combattant des monstres, et le saint Georges à cheval, qui sont aujourd'hui dans le musée de Paris; et ces miniatures, d'une grâce et d'un fini dont peu de calligraphes avaient approché, mettaient de plus en plus en évidence la flexibilité et l'universalité de son talent...

« De 1506 à 1508, la fécondité du pinceau de Raphaël semble croître en raison de l'enthousiasme de plus en plus prononcé dont ses ouvrages étaient devenus l'objet. Ce fut alors que pour satisfaire aux demandes de ses nombreux admirateurs et en même temps pour échapper au reproche justement encouru par son maître (505), il se mit à multiplier et à varier les représentations de la Vierge, avec un succès dont il n'y avait jamais eu d'exemple, et dans lequel il faut faire entrer pour quelque chose la dévotion toute spéciale qu'il avait conservée pour elle depuis son enfance (506).....

« Appelé à Rome par Jules II, sur la re-

(503) Rodolphe Ghirlandaïo, né en 1485, avait alors vingt ans. Il était fils de Dominique Ghirlandaïo, neveu de David, qui, après avoir beaucoup travaillé en France, revint assez riche pour renoncer à son art. Il avait un autre oncle artiste nommé Benoît, qui perdit son temps à faire de médiocres mosaïques.

(504) Une partie de ce tableau fut terminée vingt ans après par Lucas Penni et Jules Romain.

(505) On reprochait au Pérugin de donner trop souvent des copies de ses vieilles compositions.

(506) On sait qu'il fonda une chapelle en l'honneur de la sainte Vierge dans l'église de Sainte-Marie de la Rotonde, jadis le Panthéon. Voici la liste de ces nombreux sujets de la Vierge dont M. Rio donne ici une analyse raisonnée que les limites de notre ouvrage ne nous permettent point de reproduire: *La Vierge du duc d'Albe*, actuellement dans la galerie de M. Coswelt, à Londres; *la belle Jardinière*, une des principales décorations du Musée de Paris; *la Vierge du palais Tempi*, qui a passé de Florence dans la galerie du roi de Bavière; *la Vierge*

commandation de Bramante, son parent, en 1508, il eut le bonheur inespéré d'être placé sur un théâtre encore plus digne de son génie, et de se présenter comme le continuateur des travaux de l'école ombrienne dans le Vatican.

« Il commença par peindre la voûte et les quatre murs de la salle qu'on appelle *della segnatura;* sur cette surface, qui était passablement étendue, il avait à représenter quatre grandes compositions qui embrassaient les principales divisions de l'Encyclopédie du temps, savoir, la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence,

« On conçoit tout d'abord que pour un artiste nourri de traditions de l'école ombrienne, le premier de ces sujets était une bonne fortune sans pareille; aussi Raphaël, familiarisé dès longtemps avec l'allégorie religieuse, en fit-il l'application la plus admirable ; et, non content des suggestions de son propre génie, il mit à contribution celui des hommes qu'il jugeait les plus propres à le féconder par leurs lumières. De leurs inspirations combinées avec les siennes propres résulta, pour l'éternelle gloire du catholicisme et de l'art chrétien, cette composition sans rivale dans l'histoire de la peinture, et l'on pourrait ajouter sans nom; car, c'est peu de chose de l'appeler lyrique ou épique, à moins qu'on n'ait en vue dans cette comparaison l'épopée allégorique du Dante, la seule qui soit digne d'être mise en regard avec le poëme du même genre qu'exécuta le pinceau de Raphaël.

« Et qu'on ne prenne pas ceci pour une formule oiseuse d'éloge emphatique; car c'est Raphaël lui-même qui fait entrer de force, et pour ainsi dire à coup redoublé, ce rapprochement dans l'esprit des spectateurs; il a placé l'image du Dante parmi les plus chers nourrissons des Muses, et parmi les plus éloquents défenseurs de la foi; et, ce qui est plus décisif encore, il a donné à la figure allégorique de la Théologie le même costume sous lequel le Dante a représenté Béatrix, le voile blanc, la tunique rouge et le manteau vert, avec la couronne d'olivier sur la tête (507).

« Des quatre figures allégoriques qui occupent les compartiments de la voûte, et qui furent toutes peintes immédiatement après l'arrivée de Raphaël à Rome, celles de la Théologie et de la Poésie sont sans contredit les plus remarquables. La dernière se reconnaîtrait encore à l'inspiration calme de son regard, lors même que ses ailes, ses étoiles d'or et le bleu céleste de son manteau ne feraient pas une allusion assez claire aux régions supérieures vers lesquelles elle est appelée à prendre son essor. La figure de la Théologie n'est pas moins admirablement appropriée au sujet dont elle est en quelque sorte le sommaire; elle montre du doigt la partie supérieure de la grande composition qui lui correspond, et c'est là que l'artiste a proposé un aliment inépuisable à la sagacité comme à l'enthousiasme du spectateur.

« L'ouvrage se divise en deux parties principales, le ciel et la terre, unis l'un à l'autre par un lien mystique, qui est le sacrement de l'Eucharistie. Des deux côtés de l'autel, sur lequel est exposé la sainte hostie, les personnages qui ont le plus honoré l'Eglise par leur science et leur sainteté sont distribués en divers groupes très-pittoresques et très-animés; saint Augustin dicte ses pensées à quatre de ses disciples; saint Grégoire, en habits pontificaux, semble absorbé dans la contemplation de la gloire céleste; saint Ambroise, dans une attitude un peu différente, a l'air d'entonner son *Te Deum*, tandis que saint Jérôme, assis, a les deux mains appuyées sur un gros livre qu'il tient sur ses genoux; Pierre Lombard, Jean Scot, saint Thomas d'Aquin, le Pape Anaclet, saint Bonaventure, Innocent III, ne sont pas moins heureusement caractérisés; et, à la suite de toutes ces illustrations sanctionnées par l'Eglise et par les siècles, Raphaël a placé hardiment le Dante avec sa couronne de lauriers, et, plus hardiment encore, le moine Savonarole, brûlé publiquement comme hérétique, dix ans auparavant.

« Dans la gloire qui forme la partie supérieure du tableau, les trois personnes de la Trinité sont représentées au milieu des patriarches, des apôtres et des saints; c'est, en quelque sorte, un résumé de toutes les compositions partielles sorties depuis un siècle de l'école ombrienne. Un grand nombre de types, et particulièrement ceux du Christ et de la Vierge, sont la répétition presque littérale de ce qu'on trouve dans les premiers ouvrages de Raphaël lui-même. Pour tout ce qui tient à l'expression de la béatitude céleste et de toutes ces choses ineffables dont il est dit que l'*esprit de l'homme ne les a point conçues* (*I Cor.* II, 9), bien que cela dise assez que le pinceau de l'homme n'est pas fait pour les rendre, néanmoins, celui des artistes ombriens, à force de s'être exercé exclusivement sur des sujets mystiques, avait opéré des merveilles en ce genre; et Raphaël, en les surpassant tous, et en se surpassant enfin lui-même, sembla avoir fixé les bornes fatales au delà desquelles l'art chrétien, proprement dit, ne pourrait plus désormais avancer.

« La décadence de ce beau génie commença-t-elle donc à dater du jour où il eut mis la dernière main à la *Dispute du Saint-Sacrement*, quand un monde nouveau semblait s'ouvrir devant lui; quand il était placé au centre de toutes les inspirations chrétiennes, sous le patronage immédiat de la

du Canigiani, aujourd'hui dans la galerie de Munich ; *la Vierge au chardonneret*, dans la tribune de Florence; la Vierge du palais Colonna, celle du palais Gregori, à Foligno, et *la Madone de Pescia*, plus connue sous le nom de *la Vierge au baldaquin*.

(507) Purg. canto 30, vers. 31-33. On sait que le blanc, le rouge et le vert étaient les emblèmes des trois vertus théologales.

cour de Rome et sur un théâtre où il pouvait se flatter d'être en vue à toute la chrétienté?

« La réponse à toutes ces questions trouvera sa place plus tard quand nous parlerons de l'école romaine dont Raphaël est le véritable fondateur, au moment où il renonça irrévocablement aux traditions ombriennes, pour se mettre en harmonie avec les changements survenus dans le goût du public et peut-être aussi dans son propre cœur.

« Le contraste est si frappant entre le style de ses premiers ouvrages et celui qu'il adopta dans les dix dernières années de sa vie, qu'il est impossible de regarder l'un comme une évolution ou un développement de l'autre. Evidemment il y a eu solution de continuité, abjuration d'une foi antique en matière d'art, pour embrasser une foi nouvelle; cela est si vrai, que les admirateurs passionnés de sa première manière sont loin d'admirer au même degré les produits postérieurs à l'époque où nous nous sommes arrêtés, ne les regardant qu'avec une sorte de répugnance ou au moins avec froideur, et, l'inverse a lieu pour les partisans exclusifs de sa dernière manière. »

Après avoir reproduit les explications vaines, insuffisantes et quelquefois même contradictoires qu'ont essayé de donner, entre autres critiques, Goëthe et Rumohr, de cette dissidence bien tranchée qu'on remarque entre les deux manières de Raphaël, M. Rio donne à son tour la sienne, exactement conforme aux principes d'esthétique qui servent de fondement à cet ouvrage. Il la trouve, non dans une certaine pureté naïve de l'école ombrienne, qui peut lui être commune avec les productions des beaux siècles de l'antiquité; mais, dans un élément qu'on serait tenté d'appeler, dit-il, *séraphique*, entièrement indépendant de la symétrie et de l'ordonnance, et qui règne par-dessus tout dans les ouvrages du Pérugin et de ses disciples. Or, nous venons de le voir; c'est celui-là même qui domine dans toute l'œuvre de la première manière de Raphaël.

« C'est cet élément introduit pour la première fois dans l'art, par le christianisme, qui donne aux tableaux des artistes ombriens, tant de supériorité sur les autres, et qui les fait agir avec plus de force qu'un beau poëme sur les âmes pourvues des organes nécessaires pour percevoir cet ordre de beautés. L'enthousiasme du spectateur tient donc à des dispositions intérieures qui le mettent plus ou moins en harmonie avec les objets placés sous ses yeux; chaque imagination, douée d'une activité suffisante, se crée un monde à elle-même et va choisir parmi les produits des beaux-arts des êtres pour le peupler. L'admirateur de l'antiquité s'extasiera de préférence sur tout ce qui lui rappellera, soit un costume de sénateur ou d'archonte, soit les bas-reliefs de la colonne Trajane ou du Parthénon; le philosophe de la nature, suivant la tendance plus ou moins religieuse de son système, préconisera l'école florentine ou l'école vénitienne, et s'il y a une conjecture à hasarder sur ce qui plairait aux bourreaux, aux bouchers et aux amateurs des plus ignobles voluptés, c'est dans les décapitations et les nudités des musées modernes que se trouvent les dégoûtants objets de leurs prédilections.

« Le pieux solitaire, dans sa cellule, se crée aussi un monde par delà celui qu'il habite, et s'il lui était possible que pour le peupler il eût à choisir entre les créations des diverses écoles qui se sont partagé le domaine de l'art, son choix se fixerait instinctivement sur celle du Pérugin; et s'il avait ensuite à décerner la première place à l'artiste qui aurait le mieux rendu les contours vagues de ses figures idéales, la palme appartiendrait à Raphaël, mais seulement jusqu'au jour de sa défection dont nous aurons à signaler plus tard les déplorables conséquences. »

Le second volume dans lequel M. Rio se propose de signaler ces déplorables conséquences, est impatiemment désiré par tous les amis intelligents et dévoués de l'art chrétien; j'en ai moi-même touché un mot à l'article PEINTURE (*in fin.*). *Voy.* cet article et les suivants : ALLÉGORIE, EXPRESSION, RENAISSANCE, TYPES, VITRAUX PEINTS, etc.

N

NANINI (JEAN-MARIE). Compositeur de l'école romaine, né en 1560. *Voy.* MUSIQUE.

NARBONNE (CATHÉDRALE DE). On répète souvent que le Midi est pauvre en belles et grandes églises. Si, par Midi, on entend la Provence, l'assertion est vraie; elle ne l'est pas, ou du moins elle doit être notablement modifiée, si on l'applique au Languedoc. Une province qui compte des édifices comme les cathédrales de Narbonne et d'Alby, comme les églises de Saint-Nazaire de Carcassonne, et de Saint-Sernin de Toulouse, et la nouvelle église de Saint-Paul de Nîmes, un portail comme celui de Saint-Gilles, des flèches comme celles de Mende, une tour comme celle de Rodez; une telle province peut être fière, à juste titre, et de la beauté et du nombre de ses monuments sacrés. Cette pensée nous a frappé, lorsqu'il nous a été donné d'étudier sur les lieux la plupart de ces somptueux édifices auxquels se rattachent d'ailleurs autant de souvenirs historiques que de souvenirs religieux. Nous allons esquisser la description rapide de l'un des principaux, la cathédrale de Narbonne.

Il n'y a, comme à Beauvais, que le chœur d'achevé; mais ce chœur, en style ogival de la belle époque, c'est-à-dire du XIII[e] siècle, est une des œuvres les plus hardies, les plus grandioses qui existent en France et même

en Europe. On en jugera par la hauteur de la voûte, qui est de 40 mètres. L'extérieur du monument est celui d'une église gothique de premier ordre. Il offre, comme l'extérieur de Cologne, de Reims, d'Amiens, etc., une série, en forme demi-circulaire très-allongée, d'arcs-boutants surmontés de clochetons et reposant sur des contre-forts, à la hauteur desquels règne une immense terrasse (la plus grande que j'ai vue) qui contourne l'édifice et forme une belle promenade d'où l'on aperçoit la mer qui termine, en le complétant, un magnifique panorama. Rien de plus imposant et de plus gracieux à la fois, surtout vu à une certaine distance, que cet extérieur de notre cathédrale. On croirait voir celui de Cologne ou d'Amiens, si toutefois, celui de Narbonne, n'est pas plus grandiose encore. Il est percé, dans tous les sens, de fenêtres ogivales en lancettes, alternant avec les robustes contreforts qui supportent la retombée des arcs-boutants, le tout d'une hardiesse, d'un élancement prodigieux; mais on y chercherait vainement les innombrables et capricieuses moulures jetées comme un voile de dentelle au front de la métropole rhénane et de la basilique de la Picardie. Cette absence de moulures se fait remarquer principalement dans la fabrique des tours jumelles de la cathédrale, et cause une lacune d'autant plus regrettable, que ces deux tours sont fort élevées en dessus de la toiture plus que modeste de l'édifice (508).

Si nous pénétrons dans l'intérieur, nous admirerons un ensemble aussi riche que majestueux. Ce qui frappe le plus, c'est la hauteur des voûtes, la hardiesse, la belle ordonnance des arcades qui les supportent, et la magnificence des vitraux, surtout de ceux de l'abside polygonale du chœur, qui est à jour. Ces immenses et splendides vitraux qui rehaussent, on ne peut mieux, la majesté et l'expression mystérieuse du saint lieu, sont du beau XIII[e] siècle, et dans un état parfait de conservation. Le maître-autel, d'une grande richesse, mais d'un style lourd et nullement en rapport avec celui de l'édifice, a été construit sur le modèle de ces autels à colonnes et à baldaquins, du XVIII[e] siècle, qui déshonorent la plupart de nos cathédrales gothiques, et qui offrent le grave inconvénient de masquer, en partie, la vue de leurs magnifiques absides (509). Quant à l'intérieur de ce chœur immense qui pouvait contenir le nombreux personnel du chapitre, et qui offre aujourd'hui un local suffisant pour tous les fidèles, il présente un luxe de propreté qui fait honneur au zèle et au goût du curé de cette église, autrefois métropole insigne, et descendue maintenant au rang de simple paroisse. La boiserie des stalles est remarquable, de même que celle de l'orgue considérable établi au bas du chœur et adossé au maître mur qui sépare provisoirement la partie terminée de l'édifice du transept depuis longtemps commencé. Grâce au patriotisme de l'administration narbonnaise et de quelques dons individuels, on ne peut pas dire des travaux de cette cathédrale, *manent interrupta;* mais on comprend aisément que la générosité de la ville et des particuliers ne saurait, livrée à ses seules ressources, terminer une construction aussi grandiose, dont le chœur ne devait former que le tiers, et dont l'achèvement n'exigerait pas moins de sept ou huit millions. Il serait digne du patriotisme d'une province aussi féconde en grands hommes et en grandes conceptions, que le Languedoc, d'entreprendre l'achèvement d'un édifice qui ferait sa gloire, parce qu'il serait une des merveilles de l'art ogival, dont les monuments sont si rares dans le Midi. Si la seule administration de la ville de Nîmes (administration intelligente entre toutes les autres) a pu dépenser un million à l'édification de la belle église latino-byzantine de Saint-Paul, pourquoi l'ancienne et vaste province du Languedoc ne viendrait-elle pas à bout de l'achèvement de sa magnifique métropole narbonnaise? Nous croyons qu'une souscription ouverte à cette fin aurait de grandes chances de succès et honorerait toute la province, comme l'achèvement encore plus dispendieux de la cathédrale de Cologne honore l'Allemagne tout entière, comme la construction récente de Notre-Dame de Boulogne-sur-Mer, et celle de Notre-Dame de Bon-Secours, près de Rouen, honorent les deux dignes prêtres qui, sans autres ressources que celles de leur zèle persévérant, sont en train de doter leur pays, déjà si riche en monuments religieux, de ces deux nouvelles et remarquables églises. Quant au plan de la continuation de la basilique Narbonnaise, ce qui est déjà fait guiderait sûrement dans ce qu'il y aurait à faire pour le compléter. On n'aurait qu'à terminer le transept assez avancé, et la grande nef et ses bas-côtés qui restent à faire, sur le même style que celui du chœur. Les fondations de cette cathédrale furent jetées le 13 avril 1275. Le chœur, les chapelles collatérales et les deux grandes tours ne furent achevées qu'en 1332. Ces dates non moins que le style bien accusé de la partie maintenant terminée de l'édifice, indiquent clairement qu'il devrait être continué d'après les types bien connus et bien arrêtés de la fin du XIII[e] et du commencement du XIV[e] siècles. Du reste, ce ne serait pas la première fois qu'il aurait été question de cet achèvement de la métropole narbonnaise.

(508) Cette coverture est en tuiles grossières, mal ajustées. Il y a loin de là à ces beaux combles en plomb ou en ardoises, avec leurs crêtes élégantes, des cathédrales du nord.

(509) On peut citer, dans ce genre, ceux de Châlons sur-Marne, de Sens, d'Auxerre: mais aucun n'est aussi lourd et aussi disgracieux que celui, en forme de rétable, de la cathédrale d'Anvers, œuvre de Rubens, qui eut, comme les artistes de son temps, la manie de moderniser à la grecque l'ornementation de nos églises gothiques.

En 1708 et le 13 avril, M. de la Berchère, archevêque de cette métropole, posa la première pierre de la nef; mais l'argent ayant manqué, le travail fut suspendu. En 1772, Mgr de Hauveau essaya de le continuer, et ne fut pas plus heureux.

Le siége archiépiscopal de l'antique cité de Narbonne, de cette illustre capitale de la première province que les Romains aient occupée et organisée dans les Gaules, supprimé avec tous les autres siéges de France, à l'époque du concordat de 1801, avait été rétabli par celui de 1817, qui n'a pas été abrogé. Mais, grâce au libéralisme étroit du temps et à l'indifférence sceptique de Louis XVIII, ce concordat réparateur de 1817, toujours valide en droit, n'a pas, en fait, été exécuté; en sorte que l'antique cité de Narbonne n'a aujourd'hui, comme celle de Vienne, pour toute illustration, qu'une modeste sous-préfecture. Le rétablissement effectif du siége archiépiscopal serait pour cette ville, comme pour l'ancienne capitale Viennoise, aussi avantageux au point de vue matériel, que consolant, au point de vue de l'art et de la religion. Sans doute, une telle restitution ne s'opérerait pas, sans exciter les clameurs de ces hommes à courte vue qui se débattent encore dans les langes du voltairianisme, mais elle aurait toutes les sympathies des hommes éclairés et amis des traditions historiques et religieuses de leur pays. Ce rétablissement du siége de Narbonne, pour lequel les patriotiques et intelligents habitants de cette cité firent en 1817, tant de sacrifices, jusqu'à réparer à leurs frais le magnifique archevêché attenant à la métropole (510), aurait, sans doute, pour résultat l'achèvement, dans un temps donné, de leur bien-aimée cathédrale de Saint-Just, c'est-à-dire d'un nouveau chef-d'œuvre de l'art chrétien. Ici une réflexion se présente à mon esprit. Quand il m'est arrivé de visiter et d'admirer quelques-unes de ces anciennes et belles cathédrales, comme celles de Narbonne, d'Arles, de Vienne, de Laon, d'Auxerre, etc., qui se montrent à nos regards dans un état parfait de conservation, bien que veuves, depuis un demi-siècle de leurs évêques et de leurs chapitres, je me suis dit que Dieu conservait ces magnifiques monuments de la piété et de la foi de nos pères, pour des temps meilleurs. La France, dévoyée de l'idée catholique dont elle avait vécu pendant quatorze siècles, non sans gloire et sans bien-être, se débat maintenant dans les convulsions d'une lente agonie. Ce n'est pas que les médecins et les remèdes manquent à cette pauvre malade; elle en a, au contraire, et de toutes les espèces. La plupart de ces docteurs sont de très-habiles gens, inventeurs ou partisans de maints systèmes curatifs qui se disputent la préférence. Malheureusement, ils n'entendent rien à la maladie de cette agonisante. Ils ne voient pas que ce qui la mine, c'est l'anarchie dans les intelligences causée par cette foule de systèmes contradictoires appelés le déisme, le panthéisme, le rationalisme, le voltairianisme, le matérialisme, qui, après s'être ligués pour déchirer cette tunique sans couture qu'on appelle l'unité catholique, et qui abritait depuis si longtemps les lois, les mœurs, tous les intérêts du pays, s'en partagent maintenant avec rage les lambeaux. Ils ne voient pas que cette anarchie, autorisée et patentée par l'indifférentisme légal et philosophique en matière de religion, qui est le dernier degré de l'aberration et de la corruption d'un peuple, ne peut être vaincue que par le principe catholique franchement reconnu et mis en pratique depuis les plus hauts degrés de la société jusqu'aux plus infimes. Ils ne voient pas, ces aveugles obstinés, que depuis cinquante ans que la nation française a répudié ce principe catholique, elle n'a cessé d'être livrée, et toujours pour son malheur, à toutes sortes d'expérimentations monarchiques, libérales, constitutionnelles, démocratiques, voltairiennes, rationalistes, philosophiques, etc., etc.; tournant dans un cercle fatal de révolutions, d'émeutes, de chutes dynastiques, de déceptions, de misères et de palinodies, sans pouvoir jamais trouver une assiette stable, une base solide qui la mît à l'abri de ces perpétuelles et désastreuses oscillations. Ils ne voient pas encore cela, ces prétendus habiles médecins, et ils continueront encore leurs expériences sur cette pauvre malade, jusqu'à ce qu'un violent coup de tonnerre, en ébranlant cette nation fascinée et dévoyée, lui ait arraché son dernier soupir. Alors, peut-être, sur les débris de ce monde tombé en pourriture et en dissolution, ceux qui auront survécu au naufrage diront en se frappant la poitrine: « Nous avions tous erré : *Ergo omnes erravimus* (*Sap*. v, 6); nous nous étions donc laissé séduire par de vains, de déplorables systèmes : *Vanitate seducti sumus*.(*II Esdr*. I, 7.) Laissons là ces vains systèmes; assez d'expérience comme cela, assez du règne des sophistes, des rhéteurs et des orgueilleux. Revenons au Dieu de nos pères, revenons à celui qui peut seul nous enseigner la voie, la vérité et nous rendre la vie. » Alors les Français, ne formant plus qu'un peuple de frères, se donneront la main et viendront abjurer un demi-siècle d'erreurs et de dissensions, dans ces temples magnifiques érigés à la divinité par leurs ancêtres et désormais rendus à leur ancienne splendeur.

NICET (Saint). Evêque de Trèves en 527; auteur d'un traité sur le chant des hymnes et des psaumes. *Voy*. Chant liturgique.

NICOLAS, de Pise, peintre. *Voy*. Peinture.

NOEL (Analyse du chant des trois messes de). *Voy*. Modes ecclésiastiques.

(510) Au lieu de démolir leur archevêché, comme les habitants de Vienne, ceux de Narbonne l'ont restauré à grands frais, et ce n'a été que lorsque tout espoir a été perdu de voir le rétablissement du siége métropolitain, qu'ils se sont décidés à transformer ce beau palais en hôtel de ville et en musée.

NOIR. Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

NOTKER. Compositeur de proses et d'hymnes d'églises, auteur d'un traité de musique, mort en 912. *Voy.* Tonalité.

NU. Ce qu'il faut penser des théories des artistes sur l'emploi du *nu* au double point de vue du Beau *humain* et du beau *surnaturel*. *Voy.* l'art. Beau, où nous traitons de l'emploi du *nu* au point de vue de l'art en général, et de l'esthétique chrétienne en particulier.

O

ODON. Abbé de Cluny, mort en 942, célèbre théoricien en matière de chant ecclésiastique. *Voy.* Tonalité.

OGIVAL (Style). Celui qui a pour principe générateur l'arc pointu ou surélevé, qui est formé de deux arcs de cercle, d'un rayon égal qui se croisent. C'est le point d'intersection de ces deux arcs, qui forme l'ogive (511).

Bien que l'ogive soit le principe générateur du style appelé d'abord *gothique*, ensuite *ogival*, elle ne le constitue pas, à elle seule, néanmoins. Ce type d'arcade a été pratiqué en Chine, en Egypte, en Perse et dans d'autres régions bien avant la formation en Europe du type ogival proprement dit. Indépendamment de la différence qui existe entre ces grossières arcades primitives à ogives et celles que le XIIIe siècle éleva avec tant de grâce, d'élégance et de légèreté, il est beaucoup d'autres éléments architectoniques dont il embellit et rehaussa tellement ce type brillant et original, qu'on peut dire qu'il le fit sien et qu'il le créa plutôt qu'il ne l'imita. Sans doute il était contenu en germe dans le *roman* de la troisième et dernière période, auquel il a emprunté d'assez nombreux motifs qui n'ont pas échappé à l'attention des archéoloques exercés. Mais vouloir établir une comparaison sérieuse entre les édifices orientaux qui offrent l'ogive comme accessoire ou simplement à l'état rudimentaire, et les monuments véritablement ogivaux du XIIIe siècle et du suivant, ce serait vouloir comparer deux choses qui peuvent bien avoir entre elles quelques rapports éloignés, mais qui, pour la forme, diffèrent essentiellement. Cette considération, que les données de la science tendent à justifier de plus en plus, rend, pour ainsi dire, oiseuse maintenant, la question naguère si fortement débattue de l'origine du style ogival. Cette question ne peut offrir un véritable intérêt, qu'autant qu'elle est circonscrite dans les limites de l'Europe occidentale en général, et de la France en particulier. Longtemps, les Allemands ont cru avoir inventé ce style brillant, dont les Anglais ont plus tard revendiqué la découverte. Mais aujourd'hui, l'opinion la plus commune, et ne craignons pas d'ajouter la plus probable, en fixe l'origine dans cette partie de la France, qui comprenait autrefois le comté de Paris, la Champagne, la Normandie et la Picardie. « Quoi qu'il en soit, plus on avance dans l'étude des monuments du moyen âge, dit M. de Caumont, plus on demeure convaincu que l'architecture ogivale s'est développée sous la triple influence des conceptions de nos artistes indigènes, des souvenirs romains et du goût oriental qui avait pénétré en Occident. Toujours est-il que ce style a subi dans le Nord de l'Europe une sorte de métamorphose, une rénovation presque complète.

« C'est là, selon toute apparence, qu'il a pris les formes excessivement maigres et élancées, qui le caractérisent dès le XIIIe siècle, et qu'il a déployé ces moyens d'exécution vraiment merveilleux qui excitent notre admiration.

« Au temps où les peuples de l'Europe occidentale pris d'enthousiasme pour les lieux saints, s'élancèrent, pour ainsi dire, vers les régions orientales, une fermentation extraordinaire, qui cherchait un aliment partout, agitait toutes les classes de la société. Pendant que les masses rêvaient au recouvrement de leur liberté, il y avait chez les artistes, surtout chez les architectes, besoin de perfectionner, besoin irrésistible d'innover.

« Il faut d'ailleurs tenir compte de plusieurs circonstances qui favorisèrent, au XIIe siècle, les nouvelles conceptions des architectes. A cette époque, beaucoup d'églises tombaient de vétusté (512); d'autres étaient trop petites et insuffisantes pour la population : en même temps, l'enthousiasme religieux qui avait produit les croisades inspirait un zèle incroyable pour réédifier et multiplier les monuments destinés au culte. Les architectes qui présidaient à ce renouvellement des églises durent naturellement chercher à éviter les défauts qui avaient hâté le dépérissement des anciens édifices

(511) Ce mot *ogive* désignait, il n'y a pas encore longtemps, seulement les nervures diagonales d'une voûte d'arête qu'on appelait ordinairement *croisées des ogives*, quelle que fût la courbure de la voûte dont elles faisaient partie. Selon M. Lassus, ce mot avait pour but unique de distinguer la voûte croisée simple, à pénétrations anguleuses, c'est-à-dire la voûte romaine et romane, de la voûte croisée à nervures saillantes, qui appartient exclusivement à l'architecture gothique. Ainsi le mot *ogive*, ou mieux *augive*, du latin *augere*, *augmenter*, appliqué à une voûte, indique que les arêtes sont augmentées, renforcées, doublées, ou plutôt remplacées par des corps saillants, véritables soutiens de la voûte. (*Annales archéologiques*, t. II, p. 43.)

(512) C'est ce dont on demeure convaincu en lisant les chroniqueurs. Il paraît d'ailleurs qu'avant le XIe siècle, il y avait en France beaucoup d'églises construites en bois ou avec des matériaux peu durables, car on voit que ces édifices ont été perpétuellement ruinés par des incendies.

(513), et l'on peut supposer que, s'ils voulaient, en employant l'arc en tiers point, satisfaire le penchant qu'on éprouve ordinairement pour les idées et les inventions nouvelles, ils étaient aussi persuadés que cette arcarde devait donner à leurs édifices plus d'élégance et de solidité (514). Ils trouvèrent d'ailleurs de l'économie à suivre la nouvelle méthode; on accorde à reconnaître qu'il serait impossible de produire autant d'effet dans un autre système, avec aussi peu de matériaux que les artistes du moyen âge ont su le faire dans leurs constructions à ogives.

« Du reste, les causes qui ont déterminé l'adoption du style ogival, sont peut-être plus complexes qu'on ne l'a supposé jusqu'ici. Tous ceux qui ont fait des recherches sur l'origine de cette architecture, se sont attachés à certains caractères isolés, sans examiner avec assez d'attention l'ensemble des éléments qui la composent, et sans tenir compte des innovations successives qui en avaient fort anciennement préparé la naissance (515). »

« Ce qui a fait errer les antiquaires sur la question de l'ogive, dit M. Louis Batissier, c'est que les uns se sont imaginé que l'architecture gothique a été importée d'un pays étranger; les autres, qu'elle a été inventée tout d'une pièce, qu'elle est sortie d'un seul jet du cerveau de quelque artiste, telle que nous la voyons régner au XIII siècle. Mais il ne faut pas oublier que l'ogive n'a été admise d'abord que comme un élément nouveau et exceptionnel dans l'architecture; que c'est une forme d'arcade qui a remplacé une autre forme d'arcade, et qui a suivi tous les progrès que l'on a successivement faits dans l'art de bâtir. Quand on commença à se servir de l'ogive en France, qu'elle fût une importation étrangère ou non, les monuments restèrent ce qu'ils étaient auparavant sous le rapport du plan et de l'ornementation; son emploi n'a été la cause d'aucune révolution, d'aucune invention dans l'architecture; il coïncide seulement avec plusieurs innovations importantes qui se sont faites peu à peu dans l'art de bâtir, et qui honorent le génie de nos architectes français. Nous le répétons, quand l'ogive devint en honneur dans notre pays, l'architecture marchait rapidement dans une voie de progrès : on apprenait à construire les voûtes avec plus d'art, on multipliait les ouvertures, ce qui donnait aux murs plus de légèreté; on trouvait le système des nervures et des arcs-boutants. Sans ces derniers éléments, les édifices à ogives seraient restés à peu près tels que nous les voyons au XII siècle. Mais, peu à peu les lourds piliers romains font place aux colonnettes minces et effilées; peu à peu les artistes s'éloignent des traditions antiques, et, au lieu de puiser leurs motifs de décoration dans les ouvrages romains et byzantins, ils les empruntent aux productions du sol qu'ils habitent. Les larges moulures horizontales, qui donnaient à l'architecture grecque son caractère de solidité, disparaissent; on efface le plus possible les fortes saillies sur les murs, afin d'éviter les pressions inutiles; toutes les voûtes furent désormais d'arêtes; les nombreuses nervures qui s'entrecoupaient à la surface de ces voûtes étaient construites avec soin, et supportaient les panneaux légers dont se composent les voûtes d'arêtes. En résumé, on peut dire que dans le style ogival toutes les formes essentielles, fondamentales, étaient sveltes, ténues, effilées : c'est le règne des piliers longs et élancés, des ouvertures hautes et étroites, des arcs pointus, multipliés latéralement, ou superposés en chaînes infinies, et se coupant l'un l'autre dans toutes les réductions; tout cela fut imité et répété dans les plus petites subdivisions des moindres ornements, jusqu'à ce qu'enfin les édifices religieux, avec leurs pinacles, leurs flèches, leurs aiguilles, leurs arcatures, présentassent l'apparence d'un réseau ou d'une dentelle, et étalassent cetre richesse de décoration qui est le dernier effort du gothique expirant au XVI siècle. L'architecture ogivale a produit des merveilles, surtout quand on l'a appliquée à la construction des édifices chrétiens. Il est certain que tous les hommes qui n'ont pas été préoccupés par des questions d'école et par un engouement exclusif pour les monuments admirables d'ailleurs, de l'art grec, ne sont jamais entrés dans une de nos belles cathédrales gothiques, sans éprouver cette émotion que produit toujours en nous la vue des grands spectacles de la nature... Que d'écrivains nous pourrions citer qui ont exprimé avec éloquence leur vive admiration pour les magnifiques basiliques du moyen âge. Il y a longtemps que Montaigne écrivait ces lignes, qui devaient faire rougir les esprits forts de nos académies.

« Il n'est âme si revêche, dit-il, qui ne se « sente touchée de quelque révérence à con- « sidérer la vastité de nos églises, la diver- « sité d'ornements, à ouïr les sons dévotieux « de nos orgues, et l'harmonie si posée et re- « ligieuse de nos voix (516). »

Tout a été dit sur la beauté de cette mer-

(513) Sous un ciel humide comme le nôtre, on dut songer à faciliter par une plus grande inclinaison du toit l'écoulement des eaux pluviales, qui ne se faisait que lentement avec les toits légèrement inclinés qu'on éleva jusqu'au XI siècle.

(514) Les voûtes cintrées sont sujettes à fléchir vers le centre de la courbure, inconvénient que ne présentent pas les voûtes en ogive.

(515) *Cours d'antiquités monumentales*, par M. de Caumont, IV partie, ch. 8, p. 214-216.

(516) *Histoire de l'art monumental*, par L. Batissier, p. 497 et suiv. *Voir*, pour de plus amples détails touchant l'importante question de l'origine et du caractère du style ogival, l'excellent ouvrage de M. Batissier dont nous venons de donner quelques passages; le ch. 8 déjà cité de la IV partie du *Cours d'antiquités monumentales*, de M. de Caumont; l'*Histoire de l'architecture*, par Thomas Hope, ch. 25; le II volume de l'ouvrage ayant le même titre, de M. D. Ramée; les *Eléments d'archéologie nationale*, p.

veilleuse architecture, sur son caractère à la fois gracieux et sévère, élégant et majestueux. Dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, et notamment dans celui qui est consacré à la cathédrale de Strasbourg, j'ai dû moi-même essayer de faire ressortir tout ce qu'il y a dans un style aussi profondément catholique, d'harmonie, de noblesse et de grandeur. Qu'il me soit permis seulement ici de répéter après M. de Caumont, ce révélateur des beautés de l'architecture chrétienne :

« Il faudrait être tout à fait dépourvu de sensibilité et d'enthousiasme, pour contempler sans émotion l'effet magique de nos belles églises du XIIIe siècle. Les heureuses proportions observées par les architectes dans la forme des arcades et des fenêtres, la vaste étendue des nefs, ces murs aériens sur lesquels on a semé les découpures et les élé-

444 et suiv., de M. Charles Lenormant; *Lettres* du même à M. Caumont (*Revue normande*, 1841); les *Annales archéologiques*, *passim*; le *Rapport* de M. Ludovic Vitet au ministre de l'intérieur (année 1831) sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, etc. Dans ce rapport, M. L. Vitet fait remarquer que le style à *ogive* (improprement dit *gothique*) n'est rien moins qu'oriental, et qu'au contraire il est essentiellement indigène, et n'a eu d'autre patrie que les contrées d'occident qui l'ont vu fleurir. « Son origine, dit-il, sa formation, ses progrès, c'est l'origine, la formation, les progrès de presque toute l'Europe moderne du XIIe au XVIe siècle, depuis Louis VII jusqu'à Louis XII. Elle est née dans les mêmes circonstances, elle s'est développée d'après les mêmes lois que tout ce qui est né, que tout ce qui s'est développé alors en Occident, langues, peuples, Etats, institutions; elle préside au réveil du moyen âge, comme l'architecture à plein cintre assiste à son sommeil; son principe est dans l'émancipation, dans la liberté, dans l'esprit d'association et de *commune*, dans des sentiments tout indigènes et tout nationaux; elle est bourgeoise, et de plus elle est française, anglaise, teutonique, etc. L'autre, au contraire, est exotique et sacerdotale; elle naît du dogme et non du sol, de la foi et non des mœurs; elle règne par droit de conquête ecclésiastique; elle n'a d'autre principe, d'autres racines que l'Eglise et les canons. Aussi les architectes, qui sont-ils? Ici des moines, rien que des moines ou des gens d'église; là des laïques ou des *francs-maçons*. »

Dans les réflexions qui précèdent il y a du vrai, mais le fond en est plus ingénieux que solide. Cette thèse de la sécularisation et par suite de l'émancipation de l'art au XIIIe siècle est, je le sais, soutenue depuis quelque temps par la plupart de nos écrivains laïques des plus distingués. Elle a été accréditée surtout par les travaux historiques de M. Augustin Thierry. Le réfuter ne me semble pas une chose très-difficile; mais les bornes d'une simple note ne me permettent ici que quelques observations.

D'abord, ce que l'on appelle le *réveil* du moyen âge, d'après cette fausse supposition que ce long intervalle n'a été qu'un état de sommeil ou de léthargie, a eu lieu environ deux cents ans plus tôt qu'on ne veut bien le supposer, c'est-à-dire lors de la publication de la première croisade, alors que les grandes institutions monastiques de l'Europe venaient d'imprimer à l'art chrétien, et à l'architecture en particulier, un mouvement extraordinaire dont nos plus belles églises romanes, et principalement la célèbre abbatiale de Cluny, construites à cette époque, furent le magnifique résultat. Ce mouvement ne fit que s'accroître en prenant le caractère d'une rénovation véritable dans l'art chrétien durant le XIIe siècle, celui de saint Bernard, celui des siècles catholiques qui nous offre peut-être le plus de verve, le plus d'inspiration et de vie, et qui portait le XIIIe dans ses flancs. En effet, ce dernier n'a été que la conséquence, ou même si l'on veut que le développement de celui qui l'avait précédé. Dès l'année 1200, la France (pour ne parler que de cette région) était toute couverte de splendides monuments dont un assez grand nombre encore debout, peuvent, sous bien des rapports, soutenir sans désavantage la comparaison avec nos églises gothiques les plus renommées. Sans rappeler ici cette merveilleuse basilique romane de Cluny qui était restée, jusqu'à sa démolition si récente, la plus vaste des églises de France, et, après Saint-Pierre de Rome, de toutes celles de l'univers chrétien, y a-t-il maintenant beaucoup d'églises ogivales plus grandes et plus remarquables que les cathédrales et abbatiales de Spire dans le Palatinat, de Mayence, de Vézelay, de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Etienne de Caen, de Notre-Dame-la Grande de Poitiers? etc. Et même, en fait de portails, peut-on en citer à peine trois ou quatre qui l'emportent sur ceux d'Arles et de Saint-Gilles dans le Languedoc? Je ne parle pas d'une foule d'autres églises romanes qui, pour être moins grandes que celles que je viens de citer, n'en sont pas moins véritablement belles, dignes d'admiration, et la preuve évidente qu'il existait à cette époque reculée un art très-avancé et complet dans toutes ses parties. Il n'est pas exact de dire, même archéologiquement parlant, qu'il y ait eu rénovation dans l'architecture du XIIIe siècle, puisque, de l'aveu de tous les hommes les plus compétents, les principaux éléments de ce style étaient contenus au moins en germe dans celui qui l'avait précédé. Il est également inexact d'avancer qu'à cette époque l'art passa des moines, des prêtres aux laïques et se fit ainsi national. Cette assertion, trop absolue, est détruite par des documents formels qui attestent l'initiative que le clergé exerça à cette époque relativement aux constructions d'églises et la direction qu'il continua d'avoir des ouvriers laïques qui, en vérité, furent dès lors en plus grand nombre qu'ils ne l'avaient été jusque-là. Qui ignore, en effet, que les confréries *de bâtisseurs*, *de logeurs du bon Dieu*, qui se formèrent à cette époque, et qu'il importe de ne point confondre avec les associations diverses qui en 1452 se réunirent à Ratisbonne en *loges maçonniques*, étaient des corporations religieuses soumises aux évêques, et dont les statuts étaient expressément revêtus de l'approbation de l'autorité ecclésiastique. D'ailleurs, il eût été impossible de se soustraire à cette haute direction du clergé, tant séculier que régulier, puisque c'était lui qui continuait toujours d'entreprendre et de payer les constructions des églises et des monastères. Il est vrai que dès la fin du XIIIe siècle il y eut un commencement de déviation des principes de l'architecture chrétienne; mais cette déviation, qui prouve plutôt contre l'opinion que nous combattons qu'elle ne lui est favorable, fut moins l'effet d'un esprit politique d'émancipation et de liberté que de l'inconstance naturelle à l'esprit humain et de cet amour du nouveau dont il est possédé. Sans doute, l'art fut moins hiératique durant le XIIIe siècle qu'il ne l'avait été précédemment, mais ce fut plutôt pour sa perte que pour son progrès. Le premier symptôme réel, quoique presque invisible, de sa décadence, fut précisément l'essai qu'il voulut faire de ses propres forces et de sa liberté, en altérant, d'abord timidement, la forme symbolique du temple chrétien. Une fois entré dans cette voie funeste, l'art cessa peu à peu, en effet, d'être hiératique pour se séculariser de plus en plus; il se fit

gantes broderies ; toutes ces merveilles de sculpture et de hardiesse, rehaussées par la clarté mystérieuse d'un jour que les vitraux peints ont terni, impriment à l'âme un sentiment éminemment religieux.

« Et lorsque, placé sous le portique d'une cathédrale, l'œil saisit tout l'espace du temple, parcourt la nef centrale, glisse avec étonnement sous ces voûtes à la fois légères et gigantesques pour venir se perdre dans le lointain où apparaît le rond-point, on ne peut se défendre d'une vive exaltation, d'une sorte de tressaillement. L'aspect d'une basilique frappe les sens comme le ferait une poésie sublime, ou une belle mélodie.

« Si de l'intérieur on passe à l'extérieur, on n'est pas moins charmé des proportions à la fois vastes et gracieuses du vaisseau, de l'élégance des tours, de la profusion des clochetons, des arcs-boutants et des contreforts.

« L'examen le plus superficiel suffit pour convaincre qu'une pensée prédomine dans les monuments du XIIIe siècle, savoir : *l'élancement, la direction vers le ciel.* Cette forme pyramidale qui se reproduit dans toutes les parties dominantes des édifices, non-seulement dans les frontons, les tours, les clochetons, mais encore dans les fenêtres en lancettes, contribue beaucoup à donner aux basiliques une apparence de hauteur qu'elles n'ont pas toujours en réalité. C'est aussi de cet accord dans les formes que naisent l'harmonie et l'unité qui distinguent si heureusement les monuments de la première époque ogivale.

« Quoi qu'il en soit, l'architecture du XIIIe siècle, cet art admirable qui se brise sous les pesantes mains de nos artistes modernes, est souvent dépréciée par eux et dédaignée comme barbare ; la fausseté d'un pareil jugement vient de ce qu'on s'est acharné à comparer l'architecture ogivale avec l'architecture arctique, sans réfléchir qu'elles n'ont entre elles aucun rapport et que leurs éléments sont incompatibles.

« Pour comprendre l'architecture du moyen âge, il faut d'abord reconnaître que dans tous les siècles les croyances religieuses ont puissamment influé sur le caractère de l'architecture. Ainsi, chez les Grecs et les Romains, la religion toute matérielle, je pourrais dire toute naturelle, a produit et devait produire une architecture basée sur des proportions qui ne dépassaient pas ce qu'on est convenu d'appeler le bon goût ; l'ensemble des parties devait montrer cette grâce, cette élégante simplicité, et en même temps cette richesse que nous admirons dans les édifices des anciens, parce que l'imagination était fixée sur des choses naturelles, et que le type du vrai beau, par rapport à eux ne sortait pas de la nature physique. La pensée, mue par une religion dont tous les dogmes étaient à portée de l'intelligence humaine, n'avait rien d'inspiré ; ainsi, dans l'architecture antique, tout était méthodique, simple et raisonné.

« Il n'en est pas de même dans l'architecture ogivale que l'on pourrait appeler architecture chrétienne ; les modernes ont puisé dans le repentir chrétien l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes, et dans leurs pieuses méditations une tendance à s'écarter de la nature physique et à tout exalter, principalement à l'époque où l'enthousiasme religieux a tout embrasé durant le XIIIe siècle. De ce moment tout fut hors de proportion avec les idées terrestres ; l'esprit de spiritualité parut dans l'architecture, au point que les édifices furent à jour, couverts de ciselures et de broderies qui semblaient rivaliser avec les subtilités de la pensée.

« La forme est tout dans l'architecture antique, dans l'architecture ogivale il y a la forme et la pensée, car dans cet élancement des parties vers le ciel et dans la plupart des combinaisons usitées au XIIIe siècle (517), on ne peut méconnaître l'expression d'une idée mystique. Qui sait même si la forme triangulaire de l'ogive n'était point un symbole aux yeux des architectes ? » (518)

« Il faut bien l'avouer, dit le poétique, le religieux historien de la *Vie de saint Louis*, de ce grand monarque qui imprima un mouvement si extraordinaire à l'architecture ogivale, à l'exception d'un petit nombre d'architectes de profession, ce furent des évêques, des abbés, de simples clercs, d'obscurs moines, qui entreprirent ces gigantesques constructions. On le reconnaît sans peine à ce caractère d'inspiration céleste empreint sur la plupart des églises du moyen âge... Tout en léguant des chefs-

comme on dit *national*, et finit par se perdre (toujours avec la nation) dans le paganisme de la Régence, digne fille de la Renaissance et de la Réforme, ces deux mères de l'*émancipation* et de la *liberté* en Europe. On sait où aboutissent finalement les peuples catholiques qui ont la prétention d'avoir une religion *nationale*. Il en sera toujours de même pour ceux qui voudront perfectionner, émanciper l'art catholique en dehors et même à l'opposé des traditions du catholicisme hiératique ; les mêmes causes amèneront constamment les mêmes effets.

Nous reviendrons sur cette question.

Ceux de nos lecteurs qui voudraient plus amplement se convaincre que les XIe et XIIe siècles, loin d'avoir été un temps d'arrêt et de sommeil, furent une époque de mouvement, de vie et de progrès dans toutes les branches de l'art, n'auront qu'à lire le chapitre de la *Vie de saint Bernard*, par M. de Montalembert, intitulé *L'art et les moines*, dans lequel cette vérité est prouvée jusqu'à la plus rigoureuse démonstration.

(517) Il est évident que les architectes voulaient rendre un hommage à la Trinité, en disposant les fenêtres trois à trois ou deux à deux avec une rosace en dessus. D'autres combinaisons exprimaient d'autres idées symboliques ; le nombre 7, que l'on remarque assez souvent dans la distribution des chapelles et des rosaces, rappelle les sept jours de la création. Le nombre 12 est commémoratif des douze apôtres, etc.

(518) *Cours d'antiquités monumentales*, par M. de Caumont, IVe part., ch. 5.

d'œuvre aux générations, les *maîtres des pierres vives*, comme on les nommait alors, cachaient leurs noms et savaient qu'ils ne seraient jamais prononcés. Il en fut de même de ces jeunes vierges artistes, qui furent vues comme des apparitions aériennes, sculptant les figures des portiques et des tours consacrées à la reine des anges.

« Hommes sublimes d'humilité, si l'orgueil de notre siècle s'incline devant le merveilleux talent qui rayonne dans vos œuvres, à son tour, la religion doit également signaler vos triomphes. On ne craint pas de le dire : tel édifice du moyen âge a pu raviver la foi éteinte, et y conduire par l'admiration.

« Absorbé dans ce grandiose poétique, par cette imposante couleur religieuse qui resplendit au seuil du temple, on s'émerveille à la vue de ses flèches battues par les vents depuis des siècles, traversées comme la religion par des orages, et demeurées debout comme elle, toujours protégées par la croix, cette grande image de civilisation, de vie et de paix ! On est comme anéanti en face de ces nefs colossales, éclairées d'un jour mystérieux, mélangé de couleurs éclatantes, où se pressèrent tant de générations disparues ; de ces chapelles latérales, pavées des tombes des aïeux endormis, sur lesquelles se projette une traînée lumineuse détachée des vitraux. On se sent attendri devant ces baptistères de travail exquis, renfermant l'eau purifiante, source des célestes bénédictions ; devant ces chaires dentelées à jour, d'où découle la parole de vie. On médite sur ces milliers d'emblèmes qui déroulent la chaîne des âges chrétiens, sur ces immenses roses des vents, grave symbole des passions humaines, de ces tempêtes orageuses du cœur qui viennent se briser ou se réfugier dans un centre universel, la vérité révélée ! L'émotion, le recueillement entraînent alors aux plus hautes pensées d'avenir ; l'incrédule doute, l'indifférent est subjugué, et l'homme de foi se sent comme élancé dans les régions éternelles !

« Honneur donc mille fois à ceux qui élevèrent ces forêts de *pierres parlantes*, et qui, ayant compris combien étaient fugitives les impressions produites par les édifices du paganisme, les ont rendues durables, infinies, dans nos cathédrales chrétiennes, où pour ainsi dire une vision de l'âme a été réalisée par eux (519). »

OKEGHEM. Compositeur belge, élève de Binchois (XIV siècle). *Voy.* MUSIQUE.

OLYMPE PAIEN, comparé à l'Olympe chrétien. *Voy.* PEINTURE ; TYPES.

OMBRIE (ÉCOLE DE PEINTURE DE L'). *Voy.* MYSTIQUE.

ONYX. Pierre et couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

OPÉRA. Une des plus grandes, des plus belles créations de l'art moderne, c'est l'opéra. Sans entrer, à ce sujet, dans des détails historiques et philosophiques, qui sortiraient évidemment du cadre que nous nous sommes proposé, nous considérerons, exclusivement au point de vue musical, l'opéra tel qu'il existe aujourd'hui. A ce point de vue, nous observerons en quoi il se rapproche et en quoi il s'éloigne de la musique d'église proprement dite, de celle qui est basée sur la tonalité du plain-chant. Cette étude comparative est indispensable pour traiter convenablement les diverses questions d'esthétique que soulève la thèse de l'*expression* dans la musique sacrée.

L'ordonnance musicale d'un opéra se divise en deux grandes parties, l'orchestre et le chant. L'orchestre présente l'admirable réunion d'une multitude d'instruments à cordes, à vent et à percussion, depuis les plus graves jusqu'aux plus aigus. Il en résulte une variété, pour ainsi dire inépuisable, de sonorité, soit dans les *harmonies*, soit dans les *contrastes*, selon que les instruments sont groupés dans l'ordre de la famille respective à laquelle ils appartiennent, ou sont traités dans le sens de l'opposition des timbres entre eux.

Cette prodigieuse variété de timbres brille surtout dans les ouvertures où l'orchestre, livré à ses propres forces, est plus libre dans ses allures et dans ses mouvements. On dirait que toutes les voix de la création sont évoquées par lui, tantôt successivement, tantôt collectivement pour en exprimer les accents si divers, si opposés, en même temps que sa puissante, que sa mystérieuse harmonie fait vibrer tous les sentiments de l'humanité, dont la nature physique n'est que le symbole et le reflet.

Quand vous écoutez, durant ses phases si rapides, la magnifique ouverture de *Guillaume Tell*, vous vous croyez transporté sur les monts de l'Helvétie, mêlés à ses pasteurs guerriers, au milieu de ses vertes prairies, sur les bords de ses lacs argentés. Il vous semble entendre tantôt le son du hautbois qui répète les naïves chansons des bergers ; tantôt les chants passionnés du fils de Mechtal, que viennent interrompre les mâles accents inspirés à Valther par l'amour de la patrie ; tantôt l'appel aux armes, qui succède aux cœurs harmonieux que les jeunes Suissesses ont fait monter jusqu'au ciel. Il y a là, sans parler du fond harmonique sur lequel est brodé ce merveilleux tissu, une série émouvante et rapide d'accords et d'oppositions qui réveillent tour à tour les émotions les plus intimes, les plus diverses du cœur humain, combinées avec les scènes de la nature, les plus riches, les plus animées. C'est une *introduction* qui résume admirablement, en y préparant l'auditeur, tous les genres de beautés, dont étincelle le chef-d'œuvre qui va bientôt se dérouler devant lui.

Si nous comparons ses effets multiples, habilement gradués et nuancés, de l'orches-

(519) *Histoire de saint Louis, roi de France*, par M. le marquis de Villeneuve-Trans; Paris, 1839, III[e] vol, ch. 15.

tre, à ceux de l'orgue, il nous sera facile de saisir la différence qui, malgré certaines analogies, existe, au fond, entre ces deux genres d'effets. En même temps, nous découvrirons aisément la raison de cette différence, dans la composition respective de l'orgue et de l'orchestre. Sans doute, il y a entre l'un et l'autre une analogie qui consiste dans la réunion qu'ils offrent, à un égal degré, de tous les sons que l'oreille peut apprécier. Mais l'analogie cesse, ou elle devient imparfaite, lorsqu'il s'agit de la variété et de l'opposition des timbres entre eux. Dans l'orgue, cette variété de timbres se réduit à quelques nuances qui peuvent se rapporter à celles de jeux de trompette, autrement dits à anches, et à celle des jeux de flûte ou à sifflet. Encore, ces derniers jeux forment-ils, à proprement parler, la composition normale de l'orgue, de telle sorte qu'il pourrait se passer à la rigueur, des jeux de trompette, sans cesser pour cela d'être lui-même. Or, il n'en est pas ainsi de l'orchestre, dont la composition ne se borne point, comme celle de l'orgue, à la famille des instruments à vent; mais il dispose, en outre, de ceux à percussion, tels que la timballe et ses analogues. Et même, par rapport aux sons émis par le souffle, il a sur l'orgue l'avantage incontestable de posséder tous les instruments réels de cette famille, chacun avec son caractère propre, c'est-à-dire la vraie flûte, la vraie trompette, le véritable hautbois : tandis que l'orgue ne donne que l'imitation relative et plus ou moins imparfaite de ces divers instruments. Aussi, grâce à ce vaste système d'instrumentation dont il dispose, l'orchestre possède des ressources en quelque sorte inépuisables, pour rendre tous les sentiments de l'humanité, tels que l'amour et la haine, la joie et la tristesse, la douleur et la colère, dont l'expression lui est tour à tour imposée par le développement successif des scènes si fortement contrastées du drame lyrique. Mais, ce qui est un avantage inappréciable pour l'orchestre, dans l'ordre des sentiments si mobiles, si passionnés du cœur humain dont il est l'interprète fidèle, devient un vice radical pour un instrument comme l'orgue, exclusivement consacré à l'accent calme, religieux et mystique de la louange, de la prière et de l'adoration. D'où il suit que cette infériorité de l'orgue, par rapport à l'orchestre, est relative seulement, et, qu'au demeurant, ce bel instrument, tel qu'il existe, est parfait dans son genre, et se trouve aussi bien à sa place dans l'église, qu'il serait déplacé partout ailleurs. En effet, le prolongement des sons, inhérent à sa nature, s'adapte merveilleusement au caractère grave et calme de la musique sacrée; il est, de plus, très-favorable, dans la vaste enceinte de nos basiliques, à l'accompagnement des grandes masses de voix qui retentissent sous leurs voûtes élancées. Si, maintenu dans sa condition normale, l'orgue est impuissant à rendre les mille nuances d'expression de la musique mondaine ou d'opéra, cette impuissance même devient un avantage réel, une qualité précieuse pour l'instrument régulateur du chant plane, soutenu de la liturgie catholique. Ainsi, l'orgue se trouve aussi bien dans son milieu, à l'église, que l'orchestre dans le sien, à l'opéra.

Ce serait donc une idée fausse, malheureuse, de vouloir assimiler, ou seulement trop rapprocher, les deux échos de deux genres aussi distincts, et, sous bien des rapports, aussi opposés. C'est une grave erreur, par conséquent, de regarder comme un perfectionnement de l'orgue, l'introduction de plus en plus envahissante, dans ce noble instrument, des jeux *expressifs* et d'*imitation*. C'en est une non moins grande, de regarder comme un perfectionnement de l'orchestre, l'abus qui paraît devoir s'y implanter, des orgues d'accompagnement. Dans l'un et l'autre cas, c'est une espèce d'adultère, de profanation, que réprouvent les convenances et le goût.

Ici se présente naturellement la question de savoir lequel des deux effets est le plus beau, de celui de l'orgue ou de celui de l'orchestre. Cette question étant complexe peut se prendre dans un sens relatif ou dans un sens absolu. Dans le premier sens, chacun de ces deux effets est également beau, parce qu'il offre toutes les conditions d'expression que le genre comporte; dans le dernier sens, l'effet de l'orgue sera plus beau encore que celui de l'orchestre, à cause de la prééminence du style religieux sur le style profane. Les raisons de cette prééminence ayant été exposées dans les articles Chant, Contre-Point, Harmonie, etc., nous n'y reviendrons pas dans celui-ci.

Les points de contact, et ceux plus nombreux et beaucoup plus sensibles de dissidence, que nous venons de signaler entre l'orgue et l'orchestre, nous pouvons les remarquer, sur une plus vaste échelle encore, entre les chants d'église et les chants d'opéra. Et, pour parler d'abord des points de contact, la marche, la contexture du poëme lyrique, introduisent plus d'une fois sur la scène, des chœurs d'hommes et de femmes qui, tantôt sur les rives d'un lac azuré, ou dans une sombre forêt, tantôt sous les voûtes d'un temple, comme dans le *Mosé* ou la *Sémiramide*, chantent les louanges du Créateur, ou lui adressent d'humbles supplications. Alors, le compositeur dominé et en même temps inspiré par les exigences de la scène, s'applique à donner à ses chants, aussi bien qu'à son harmonie, un caractère vraiment religieux, et à prouver par là, que la musique lyrique sait bien aussi, quand il le faut, rendre l'accent de la prière qui s'élève jusqu'à Dieu. Celle que les Hébreux chantent en chœur, dans l'opéra de *Moïse*, avant le passage de la mer Rouge, est une preuve frappante de ce que j'avance, car il serait difficile d'imaginer des accents plus nobles, plus touchants, plus religieux. Ici, les deux genres se rapprochent, sans cependant s'assimiler, à cause de la différence ra-

dicale qui demeure toujours entre leurs tonalités respectives. Mais, lorsque l'auteur du poëme lyrique, au lieu d'indiquer la scène en plein air ou dans un temple païen, aura osé (520) la mettre dans l'intérieur même d'une cathédrale, le compositeur sera emmené, pour satisfaire pleinement aux exigences de la situation, à traiter les chœurs en véritable style de contre-point grégorien, et à établir ainsi, peut-être à son insu, la prééminence de la tonalité ecclésiastique sur celle de l'opéra.

Toutefois, ce ne sera jamais qu'exceptionnellement, que le style religieux sera employé sur la scène, à moins qu'on ne veuille lui enlever sa raison d'être, et importer l'Église à l'opéra, comme on a, hélas! déjà que trop importé l'opéra à l'église. Quoiqu'il en soit, tant que l'opéra restera ce qu'il a été jusqu'à ce jour, il sera dans la plupart des scènes et des chants qu'elles réclament, le théâtre de la musique mondaine, passionnée, et il tranchera ainsi, par le caractère général de ses chants, sur le caractère tout opposé de ceux de la liturgie.

Ces principes incontestables, une fois posés et acceptés, il n'y aurait plus de confusion, plus de malentendu, dans les discussions qui se rattachent à l'esthétique de l'art musical. Il est véritablement regrettable qu'ils ne se présentent pas à l'esprit de la plupart des écrivains qui traitent de la philosophie de l'art. Confondant sans cesse les deux genres si opposés, de la musique lyrique et de la musique ecclésiastique, ils leur appliquent absolument les mêmes réflexions, ou bien ils jugent l'un d'après les principes de l'autre et réciproquement. De là, une logomachie qui ne tourne ni au profit de la critique ni au profit de la musique elle-même. Il faut bien le dire, il se trouve encore quelques-uns de ces littérateurs, jadis si nombreux, qui s'imaginent pouvoir, grâce à leur facilité d'écrire, traiter pertinemment la philosophie d'un art auquel ils n'entendent rien. Qu'il s'agisse, par exemple, de comparer, sous le rapport du caractère religieux, le *Stabat* théâtral et beaucoup trop théâtral de Rossini, à un autre *Stabat* qu'on donnera comme modèle du genre sacré; au lieu de chercher ce deuxième terme de la comparaison, dans les œuvres de Palestrina ou de n'importe quel grand maître dans le style classique du chant d'église, ils prendront le premier *Stabat* musical qui leur tombera sous la main, et ils l'opposeront bravement à celui de Rossini. Ils auront entendu un *Stabat* quelconque dans plusieurs églises, en voilà assez pour leur faire croire avec la meilleure foi du monde, que c'est là du plain-chant, tandis que ce ne sera que de la musique, et de la pire espèce, de la moderne habillée en plain-chant. Rien de plus commun que ces sortes de bévues. Cela en impose aux simples qui, sans y regarder de si près, confondent, volontiers l'habit avec la chose qu'il recouvre. C'est là une étrange méprise, qui se renouvelle encore trop souvent, et contre laquelle il est bon de tenir en garde ces honnêtes écrivains qui, sans connaître une note de la gamme ou le nom d'un seul des huit modes ecclésiastiques, se mettent à disserter à perte de vue pour ou contre la musique et le plain-chant.

Ce n'est pas à dire qu'un auteur qui écrit sur les choses d'art, soit tenu de connaître à fond les divers procédés de la peinture, de la sculpture, de la musique et de l'architecture. A de telles conditions, la critique deviendrait impossible. Mais ce que l'on est en droit d'exiger de tout écrivain qui veut faire de la philosophie de l'art, c'est qu'il soit au courant au moins des éléments principaux qui en composent les diverses branches. Or on peut très-bien, par exemple, sans être peintre, connaître assez, pour en parler convenablement, les grandes écoles de peinture et les trois principales manières de peindre, qui sont : la fresque, l'encaustique et le procédé à l'huile; comme on peut très-bien également, sans être architecte, posséder assez les premières notions de l'art monumental chez les Grecs, pour discourir pertinemment sur leurs ordres, dorique, ionique et corinthien. Pourquoi donc serait-on plus indulgent envers celui qui prétendrait disserter sur les chants d'église, sans connaître les modes par elle consacrés, qu'envers celui qui s'aventurerait à faire de l'esthétique architecturale, sans savoir en quoi le style ogival diffère du style roman? Cette ignorance grossière des premiers éléments de l'art sur lequel on disserte, est doublement fâcheuse, quand elle se rencontre sous la plume d'écrivains en renom. Il arrive alors, qu'elle se propage plus rapidement encore sous les ailes de leur popularité, et qu'elle finit par faire passer à la longue les idées les plus fausses ou les plus incertaines, à l'état de vérité incontestables et incontestées.

ORCAGNA (André). Peintre, élève de Giotto, florissait de 1357 à 1389. *Voy.* Peinture.

ORCHESTRE. *Voy.* Opéra.

ORGUE. Dans plusieurs endroits de ce Dictionnaire nous parlons de ce noble, de ce divin instrument; mais c'est à l'article Opéra que nous en relevons l'excellence, en comparant ses effets à ceux de l'orchestre.

ORLANDO DI LASSO. Célèbre compositeur belge, né à Mons en 1520. *Voy.* Musique.

ORPHÉE. Type favori des premiers artistes chrétiens, pour symboliser le Fils de Dieu fait homme, enseignant. *Voy.* Catacombes, Jésus-Christ.

(520) Nous disons avec intention, *aura osé*, car nous ne saurions approuver, même indirectement, une telle inconvenance que rien ne peut justifier.

P

PACE de Faenza. Deux peintres du même nom, élèves de Giotto. *Voy.* Peinture.

PALESTRINA (Jean-Pierre-Louis). Célèbre compositeur et chef de l'école romaine. *Voy.* Grégorien (Chant).

PAMBON (Saint). Abbé de Nitrie, en 380, auteur d'un traité important sur la psalmodie. *Voy.* Chant liturgique, Tonalité.

PANGE LINGUA. Caractère de cette hymne, sa beauté. *Voy.* Modes ecclésiastiques.

PANTHEON d'Agrippa, à Rome. *Voy.* Coupole.

PANTHEON de Rome. *Voy.* Coupole.

PANTHEON de Paris. *Voy.* Dôme.

PARABUÉ. Peintre siennois, en 1260. *Voy.* Peinture.

PARADIS (Beautés et Bonheur du). Parmi les rares et courts passages qui, dans les livres saints, nous dépeignent les beautés et le bonheur du paradis, le plus connu et aussi le plus remarquable est celui que nous lisons dans la Ire Epître aux Corinthiens, à cet endroit où l'apôtre, après avoir raconté comment il fut ravi au troisième ciel, s'écrie : ***L'œil de l'homme n'a point vu, son oreille n'a point entendu, son cœur n'a point expérimenté les biens que Dieu prépare à ceux qui l'aiment*** (520*). Ces trois propositions négatives : ***l'œil de l'homme n'a point vu, son oreille n'a point entendu, son cœur n'a point expérimenté,*** comprennent substantiellement tout ce qu'il est possible de dire sur les beautés et la félicité du paradis. En effet, ***l'œil de l'homme n'a point vu.*** Et cependant, que n'a-il pas vu? Il a vu, je ne dirai pas les merveilles de la nature, la fertilité des champs, les phénomènes d'une végétation aussi resplendissante que variée, et l'ordre admirable des saisons; mais encore, il a porté ses regards scrutateurs jusqu'aux entrailles de la terre, pour lui ravir ses secrets les plus cachés; il a pénétré jusque dans les abîmes de l'Océan, pour y observer les étonnants phénomènes qu'il recèle sous ses ondes profondes; il a fixé ces astres innombrables, étincelants, qui brillent au-dessus de nos têtes, pour en mesurer le volume, la distance respective, et en étudier, sous tous les aspects, le mécanisme divin. Il a contemplé la beauté des créatures, chefs-d'œuvre et images de Dieu. Il a vu successivement ces merveilles de l'art écloses comme par enchantement du génie de l'homme, émanation de la divinité; ces merveilles de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, reflets de la beauté éternelle, qui, dans nos temples saints, comme dans les monuments somptueux de nos cités, nous racontent avec autant d'harmonie que le firmament, la gloire de Dieu et l'éclat de ses œuvres.

Et l'oreille de l'homme, que n'a-t-elle pas entendu? Elle a entendu le roulement solennel du tonnerre, le sourd mugissement des vagues de la mer, en même temps que la douce mélodie des oiseaux printaniers et la bise rafraîchissante du soir. Elle a entendu les paroles entraînantes que l'éloquence fait partir du cœur, et qui émeuvent et dominent tour à tour la multitude. Elle a entendu les sons argentins et majestueux de l'airain sacré agité dans les airs, et les accents harmonieux des voix et des instruments qui, dans nos temples, élèvent l'âme à Dieu dont elles publient la grandeur et les bienfaits.

Et son cœur, que n'a-t-il pas éprouvé? Il a éprouvé les émotions douces et profondes de la tendresse, qui est la plus délicieuse des voluptés; tantôt excité par les transports enivrants de l'amour profane, tantôt sous l'impression d'un sentiment qui surpasse toutes les autres affections humaines, je veux dire l'amour maternel.

Et cependant, à toutes ces merveilles qui captivent les yeux, les oreilles et le cœur de l'homme, ajoutez tout ce que l'imagination et la sensibilité peuvent nous suggérer de plus séduisant, et vous n'aurez qu'une faible idée des jouissances que Dieu a réservées à ceux qui l'aiment; mais, hâtons-nous de le déclarer, vous aurez la seule idée que vous puissiez en avoir ici-bas, celle de la comparaison. Que serait-il arrivé en effet, si, au lieu d'énoncer simplement cette proposition : ***l'œil de l'homme n'a point vu; son oreille n'a point entendu ; son cœur n'a point éprouvé,*** il était entré dans de grands développements? Toujours, il aurait fallu ajouter : et cependant, ces choses d'ici-bas ne sont rien auprès de celles que Dieu ***a préparées à ceux qui l'aiment.*** C'est pourquoi, à la vue de notre impuissance à apprécier un tel bonheur et de telles beautés, il a mieux aimé nous indiquer brièvement les principaux termes de la comparaison que de nous la développer en tableaux plus ou moins séduisants. C'est ce qu'on appelle ***une démonstration négative,*** au moyen de laquelle on fait voir ce qu'une chose est par ce qu'elle n'est pas. Ne nous étonnons donc point de l'obscurité du langage qu'on remarque dans les livres saints, relativement au sujet qui nous occupe.

Dans notre condition présente, un langage plus détaillé, en dépassant la portée de notre esprit, n'eût servi qu'à exciter davantage notre curiosité, au lieu de la satisfaire. Mais, cette brièveté de langage, ne nous arrive-t-il pas d'en user nous-mêmes plus d'une fois, lorsque nous voulons exprimer quelque sensation extraordinaire et imprévue? Ne mettons-nous pas alors de côté les descriptions impuissantes, pour dire, comme l'Apôtre : Ce sont de ces choses qu'il est plus aisé de ressentir que de définir, et que l'on rend

(520*) ***Nec oculus vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit quæ præparavit Deus his qui diligunt illum.*** (*I Cor.* II, 9.)

mieux par le silence et par quelques courtes exclamations que par l'abondance des discours : *Arcana verba quæ non licet homini loqui.* (*II Cor.* XII, 4.) Or si, dans l'humble sphère de nos idées et de nos sentiments, nous ne trouvons rien de plus propre à les exprimer que la sobriété du langage, nous étonnerons-nous que l'Esprit-Saint l'adopte de préférence pour nous indiquer un ordre de sensations infiniment plus vives, plus profondes et plus élevées ?

Mais l'éternité du bonheur qu'elles nous procureront n'est-elle pas propre à en diminuer le prix ? et n'avons-nous pas quelque sujet de craindre que, sous le joug monotone de cette éternelle uniformité, les élus de Dieu cherchent en vain cette éternelle félicité qui leur avait été promise ? Une telle appréciation n'est fondée ni en justice ni en raison, parce qu'elle est opposée à la nature de l'homme destiné à jouir, et à la nature de Dieu, objet de cette jouissance. C'est dire que l'éternité du bonheur que nous procure la beauté est dans la nature de l'homme et dans la nature de Dieu. Ces deux propositions entrent tout à fait dans le domaine de l'esthétique ; c'est ce qui m'engage à leur donner quelques développements.

Si nous consultons l'expérience journalière, elle nous apprend que l'homme dès ici-bas ne comprend pas de bonheur possible sans l'idée de l'éternité, soit qu'il cherche ce bonheur dans la beauté qui captive ses sens et son esprit, soit qu'il le cherche dans celle qui captive son cœur. Notre vie s'écoule tout entière dans l'exercice de nos diverses facultés et dans les jouissances que cet exercice nous procure ou que nous lui demandons. Et tel est l'attrait que nous y trouvons, malgré leur imperfection et leur infériorité auprès de celles du ciel, dont elles ne sont qu'un avant-goût, que l'œil de l'homme ne se rassasie point de voir, *non saturatur oculus visu*, ni l'oreille d'entendre, *nec auris auditu impletur* (*Eccle.* I, 8), les choses qui nous plaisent et dans lesquelles nous aimons à trouver notre félicité. C'est ce que l'Esprit-Saint nous dit lui-même, et c'est ce que nous confirme d'ailleurs l'expérience de tous les siècles. Et cela n'a rien d'étonnant, si nous nous considérons, ainsi que nous l'exposons dans un autre endroit, que par suite de la révélation divine, laquelle embrasse les arts, les sciences et la poésie, nous touchons par quelque côté à l'infini, qui est Dieu ; or, l'infini est éternel. Voilà pourquoi les païens eux-mêmes se représentaient les justes après leur mort, occupés dans les champs Élysées des plaisirs, des jeux, des exercices qui les avaient rendus heureux sur la terre.

Oui, malgré la vanité et l'insuffisance radicale des choses d'ici-bas, il est encore de ces choses que l'œil de l'homme ne se lasse pas de voir, *non saturatur oculus visu*, que son oreille ne se lasse pas d'entendre, *nec auris auditu impletur*. Il est de ces jouissances vives et persévérantes que le temps et leur fréquence rendent encore plus vives au lieu de les affadir. Et voyez, en effet : les hommes appliqués à l'étude des lois de la nature trouvent la vie beaucoup trop courte pour s'y livrer comme ils voudraient le faire. Ils consentiraient volontiers à vivre éternellement, occupés sans relâche de ces recherches et de ces découvertes qui leur offrent tant d'attraits. Ceux qui aiment les spectacles, les jeux publics, les beaux édifices, ne se lassent point de les considérer. Ceux que séduisirent de bonne heure les charmes de la mélodie et des harmonieux accords, ne se lassent pas non plus de prêter l'oreille aux accents enchanteurs de la musique, et parvenus à un âge avancé, ils voudraient recommencer leur carrière, pour entendre encore les chants harmonieux qui les ravissaient autrefois.

Ainsi, dans cette vallée de larmes, l'homme ne se rassasie pas de voir ni d'entendre ce qui peut charmer ses yeux ou ses oreilles, et l'on croirait qu'une fois dégagé des liens qui l'attachent à cette terre d'exil, il finirait par se blaser sur les jouissances célestes desquelles Dieu a dit, par la bouche de son Apôtre, que l'homme n'a jamais rien éprouvé de comparable ici-bas ?

Mais, si des jouissances des sens et de l'esprit, nous passons à celles du cœur, la remarque devient encore plus sensible. Ce cœur éprouve en effet un besoin insatiable d'amour et de tendresse. Quel que soit l'aliment de son amour, Dieu ou la créature, il faut qu'il s'attache à quelque chose. Ce besoin d'aimer est si impérieux que peu de personnes y résistent, et qu'aux yeux du plus grand nombre, aimer et être aimé, c'est le bonheur suprême de la vie. Mais l'idée de l'éternité se lie tellement dans notre esprit à celle du bonheur, que, même dans les attachements humains les plus frivoles, les plus fugitifs, on ne parle que de s'aimer toujours. Nous passons comme une ombre sur la terre ; nous le savons, nous en faisons l'aveu, et cependant l'idée d'un bonheur éternel est si fort enracinée dans notre âme, que nous ne pouvons nous accoutumer à la pensée que des liens si doux soient sitôt brisés. Que de fois, malgré leur insuffisance et leur fragilité, n'avons-nous pas désiré qu'ils fussent éternels, ne voulant, ne recherchant d'autre bonheur que la prolongation infinie d'une telle félicité ? Oui, chacun de nous en a fait plus ou moins l'expérience et a compris par cette épreuve du sentiment la plus sûre de toutes, que, sans l'idée de l'éternité, le bonheur le plus parfait ne saurait être digne de ce nom.

Or, si nos affections humaines pour des beautés périssables ne peuvent se départir de cette idée de l'éternité, que sera-ce de celles que nous éprouverons un jour dans le sein même de Dieu, dans ce foyer inépuisable de beau et de bien, de vie et d'amour ! C'est alors que nous comprendrons parfaitement comment l'éternité est la condition du beau et du bien, non-seulement du côté de l'homme (ce que nous venons de voir),

mais encore du côté de Dieu (ce qu'il nous reste à examiner).

En effet, si l'expérience nous apprend que les désirs de l'homme sont insatiables, de telle sorte qu'il voudrait jouir sans fin et sans relâche, la foi nous apprend à son tour que cette éternité de bonheur qui, en tant que besoin est dans la nature de l'homme, est, en tant que puissance de satisfaire à ce besoin, dans la nature de Dieu. En effet, ce n'est que dans sa lumière divine qu'il nous sera donné un jour de voir clairement la lumière, l'éclat de sa beauté : *In lumine tuo videbimus lumen.* (*Psal.* xxxv, 10.) Ce n'est que dans le sein de Dieu, source d'amour et de vie, que nous pourrons satisfaire pleinement ce besoin d'aimer dont notre âme fut poursuivie durant tout son pèlerinage. Or, cette beauté, cette vie de Dieu, étant éternelles comme lui, ce n'est que là que notre esprit et notre cœur trouveront un aliment éternel.

Avez-vous jamais remarqué comment, depuis des milliers d'années, le soleil, cet immense foyer de lumière et de vie, darde ses rayons bienfaisants sur toutes les parties de l'univers, sans jamais s'épuiser? Ainsi, et à plus forte raison, Dieu, principe souverain de lumière et de vie, illuminera, vivifiera les élus, sans jamais s'épuiser. En pourrait-il être autrement, lorsqu'il nous dit lui-même : *Je suis celui qui suis* (*Exod.* iii, 14); à moi seul appartient l'existence que les autres créatures ne tiennent que de moi; à moi seul donc l'éternité; moi seul, je puis la communiquer aux créatures formées de ma main? C'est donc au centre de ce foyer lumineux que nous verrons clairs comme le jour les secrets de la nature les plus cachés, les motifs qui ont dirigé la Providence dans la conduite des affaires de ce monde, les causes de la prédestination, l'unité de Dieu avec la Trinité des personnes, et dans les perfections divines le type ineffable de la beauté infinie, la source unique et inépuisable de toutes les beautés de la nature et de l'art qui ne sont que le rayonnement de la divine beauté. C'est ainsi que les élus, transformés dans leurs corps et dans leurs âmes en la splendeur de Jésus-Christ lui-même (521) verront Dieu. Ils se verront, ils se reconnaîtront entre eux distinctement de même d'un amour si ardent et si doux qu'ils ne pourront se lasser de le goûter et de l'exprimer. Oui, nous nous retrouverons nous nous aimerons, nous nous contemplerons distinctement, chacun dans son individualité. Non-seulement l'Eglise nous l'enseigne, mais la raison et la justice l'exigent; autrement l'absorption en Dieu, telle que l'entendent certains mystiques exagérés, serait le panthéisme tout pur. Sans doute, Dieu aimé, contemplé par-dessus tout, sera notre fin dernière, comme il doit l'être ici-bas. Mais, Dieu aimé par-dessus tout n'exclura pas un amour personnel et distinct que nous nous porterons, même à divers degrés, car il y en aura dans l'amour respectif des élus, comme il y en a dans leur gloire et dans leur bonheur. Or cet amour, cette gloire, ce bonheur auront en définitive leur terme et leur couronnement dans cette *beauté toujours ancienne et toujours nouvelle* qu'on appelle Dieu.

PARALLÈLE entre le style roman et le style ogival. *Voy.* ROMAN.

PARIS (MANUSCRITS DE CHANT DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE DE). *Voy.* MANUSCRITS.

PARIS (EGLISES DE). *Voy.* INVALIDES (église des), GENEVIÈVE (SAINTE-), CARACTÈRES, CONTRASTES, DIMENSIONS, FRANCE.

PARTHENON, ou temple de Minerve, à Athènes. *Voy.* ARCHITECTURE, CARACTÈRES, SCULPTURE.

PAUL (SAINT-), HORS LES MURS, à Rome. A l'article BASILIQUE, nous racontons la fondation de celle qui fait l'objet de cet article, et nous donnons l'énumération abrégée des dons précieux et des magnifiques largesses dont elle fut comblée par l'empereur Constantin, son auguste fondateur. Construite sur une propriété de Lucine, noble dame romaine, et dans le lieu même où saint Paul avait reçu la sépulture de Timothée, son disciple, elle fut agrandie par Théodore en 388, et terminée par Honorius, telle qu'on la voyait encore en 1823, année où elle fut presque entièrement consumée en moins de huit heures, par un violent incendie (521*) qui n'en laissa subsister que le portail, les murs extérieurs en partie et la grande abside.

Ce temple auguste était, et il est encore (maintenant que, grâce à la munificence des Papes, des souverains et des fidèles de l'univers catholique, il va être complétement et dignement réédifié sur l'ancien plan), une des plus vastes, des plus belles églises de Rome et du monde entier, et celle qui, avec Sainte-Marie-Majeure, reproduira le type le plus pur, le plus fidèle de la basilique, telle que nous l'avons décrite à ce mot. Par conséquent, la description que nous allons faire de l'ancienne basilique, sera à peu de chose près, applicable à celle qui est destinée à la remplacer. C'est pourquoi nous nous servirons du temps *présent* au lieu du *passé*, et de *l'avenir*, et nous ferons d'abord remarquer que cette église, qui possède une partie des corps de saint Pierre et de saint Paul, est une des quatre grandes basiliques patriarcales de Rome, parmi lesquelles elle occupe le quatrième rang. Elle a une longueur totale de cent quarante-trois mètres vingt-cinq centim. hors d'œuvre, le porche compris, et une largeur, à la croix, de soixante-neuf mètres. Elle est à cinq nefs, dont la principale, recouverte d'un lambris, a trente mètres de hauteur.

« La forme de cette église, dit M. Quatremère de Quincy), est donc celle d'une

(521) *Configuratum* (*corpus nostrum*) *corpori claritatis suæ.* (*Philip.* iii.)

(521*) Dans la nuit du 15 juillet, la toiture, construite en partie en bois de cèdre, prit feu, par la négligence d'un plombier, qui laissa dans un réchaud des charbons dont la flamme dévora les herbes desséchées qui couvraient le toit, et embrasa ensuite tout l'édifice.

basilique, et même des plus grandes, telle, par exemple, que la basilique Emilienne, à laquelle elle ressemble beaucoup par le plan. La nef est ornée de quatre-vingt colonnes de marbre, presque toutes d'un seul bloc. Plusieurs cependant sont de deux pièces ; mais le joint est si bien fait et si adroitement placé à l'endroit où se termine la rudenture, qu'on les croirait d'un seul morceau. Ces colonnes forment cinq allées. Celle du milieu en a vingt de chaque côté, les latérales en ont autant. Des quarante qui bordent la grande nef, vingt-quatre ont été tirées, à ce qu'on prétend, du mausolée d'Adrien. Elles ont environ trois pieds de diamètre ; sont corinthiennes, cannelées dans toute leur longueur, et rudentées jusqu'au tiers. Le marbre est blanc et violet, quelquefois bleu céleste (*pavonazetto*), et l'antiquité ne présente rien en ce genre de plus précieux pour la matière et pour le travail, pour la beauté des proportions, le galbe des fûts et la sculpture des chapiteaux. Ceux-ci sont de marbre blanc qu'on dit de Paros ; l'exécution en est belle, ainsi que le profil des bases. Les seize autres sont d'un marbre blanc grisâtre, d'une espèce de *cipolino* ; elles sont grossièrement galbées, les chapiteaux et les bases en sont mal travaillés. Il n'y en a pas deux qui se ressemblent dans toutes leurs proportions. Les quarante colonnes des bas-côtés sont de marbre assez ordinaire ; elles étaient autrefois presque brutes. Le poli qu'on leur a donné depuis quelques années, n'a cependant point encore remédié à l'irrégularité de leur galbe. Elles sont moins grosses que celles de la nef et sans cannelures. Dans les deux branches de la croisée on voit aussi beaucoup de colonnes de différents marbres, mais placées sans rapport à la grosseur et à la couleur. Le mur qui fait la séparation de la branche latérale est porté par des colonnes de granit. L'arc de ce mur est supporté par deux colonnes, d'un beau granit oriental : le fond de l'église, ou, ce que les Italiens appellent *la tribuna*, est formé par un vaste hémycicle revêtu de mosaïque (522). »

Auprès de la basilique, desservie par des religieux Bénédictins, ayant à leur tête un prieur (522*), est le beau cloître du monastère, construit vers l'année 1215, et qui offre une grande analogie avec celui de Saint-Jean de Latran, à peu près de la même époque. Ce cloître offre quatre galeries voûtées, avec des arcades soutenues par de petites colonnes, la plupart incrustées de mosaïque, ainsi que l'entablement.

Selon la remarque que nous avons déjà faite, cette superbe basilique est sur le point d'être totalement reconstruite dans les mêmes dimensions et sur le même plan qui existaient avant l'incendie qui en dévora la plus grande partie. Il n'y aura, entre l'une et l'autre, d'autre différence que celle des matériaux, qui seront généralement moins riches, bien que tous de marbre, tant dans la nouvelle que dans l'ancienne église. Mais l'ordonnance générale, la distribution des détails et les motifs de la décoration architecturale, seront absolument les mêmes. On peut dès à présent juger de l'effet de cet ensemble si grandiose, en le comparant à celui du nouveau Saint-Pierre, qui n'a retenu de la *basilique* que le nom ; on peut également se convaincre que, soit au point de vue de l'esthétique pure, soit au point de vue hiératique, le temple du Vatican, est, malgré les sommes fabuleuses qu'on a enfouies dans sa construction et malgré les efforts des nombreux et habiles architectes qui y ont présidé, resté inférieur au type vraiment basilical dont Saint-Paul hors les Murs va redevenir, comme autrefois, l'un des plus purs, l'un des plus splendides modèles. C'est la réflexion que j'ai entendu faire à Rome même, dont les archéologues, quel que soit leur enthousiasme, d'ailleurs en baisse, pour l'église Saint-Pierre, sont forcés de convenir que celle de Saint-Paul sera la plus belle de toutes celles de la capitale du monde chrétien.

On trouvera encore d'autres détails esthétiques, sur ce magnifique édifice à la fin de l'article SAINTE-MARIE-MAJEURE. Nous croyons utile de terminer celui-ci par une note abrégée, mais exacte, au point de vue hiérarchique, sur les basiliques existantes actuellement à Rome.

Illustrées par les reliques des apôtres et des martyrs, désignées dès la plus haute antiquité pour les stations et les offices pontificaux des Papes, qui avaient coutume d'y prononcer leurs homélies, en présence du clergé et du peuple réunis, érigées la plupart sous le règne et aux dépens de l'empereur Constantin, qui déploya dans leurs constructions la plus grande magnificence ; enrichies d'objets d'art les plus remarquables, les plus précieux, ainsi que de nombreuses faveurs spirituelles, ces basiliques sont les premières en dignité de tout l'univers. On les divise en *majeures* et en *mineures*. Les basiliques majeures sont au nombre de sept, savoir : Saint-Jean de Latran, la première de celles érigées par Constantin, dans les dépendances du palais du sénateur *Lateranus*, donnée à cet empereur avec le palais au pape Sylvestre, et devenue l'église épiscopale, la cathédrale de Rome ; titre glorieux qu'elle possède encore aujourd'hui, et qui lui donne la prééminence sur toutes les églises de la catholicité, dont elle est la mère et la maîtresse, étant le siége de l'évêque de Rome, chef de tous les évêques. C'est pourquoi on lit en gros caractères sur son portail : ECCLESIA LATERANENSIS URBIS ET ORBIS MATER ET CAPUT. La 2e des basiliques majeures est Saint-Pierre du Vatican ; la 3e, Sainte-Marie-Majeure ; la 4e, Saint-Paul hors les Murs ; la 5e, Saint-Laurent hors les

(522) *Dictionnaire d'architecture*, au mot *Basiliques*.

(522*) Cette église est la seule des quatre grandes basiliques patriarcales, qui ne soit pas desservie par un chapitre.

Murs; la 6e, Sainte-Croix de Jérusalem; et la 7e, Saint-Sébastien, sur la voie Appienne.

Les quatre premières de ces sept basiliques majeures ont le titre de patriarcales, parce qu'elles représentent les quatre grands patriarcats d'Occident et d'Orient, savoir : Saint-Jean de Latran, le patriarcat de Rome et de tout l'Occident; Saint-Pierre du Vatican, le patriarcat de Constantinople; Sainte-Marie Majeure, celui d'Alexandrie; et Saint-Paul *hors les murs*, celui d'Antioche. Les chapitres de ces grandes basiliques patriarcales sont des plus insignes, surtout celui de Saint-Jean de Latran en présence duquel les autres, même celui de Saint-Pierre, se tiennent debout, lorsqu'ils le reçoivent dans leurs églises respectives. Les chanoines ont le costume et le titre de prélat romain; plusieurs même parmi eux sont des évêques ou des archevêques. Ils ont, pour doyen, un cardinal, qui porte le titre d'archiprêtre. Ils ont, comme prélats, le droit d'assister aux fonctions papales. Le chapitre de Saint-Pierre, qui est le plus nombreux, se compose de trente chanoines, de trente-cinq bénéficiers, de vingt-six clercs bénéficiers, de quatre chapelains innocentins, de six chapelains de chœur, et de vingt-six chapelains d'orchestre, ce qui porte le personnel de ce chapitre à 128 ecclésiastiques, chanoines, bénéficiers et chapelains. Les chanoines ont, chacun, un logement complet au premier étage de la superbe sacristie (véritable palais) que Pie VI fit construire près de Saint-Pierre, et qui coûta plusieurs millions.

Ces quatre basiliques patriarcales sont les seules où le Pape officie pontificalement à certaines fêtes, marquées par les constitutions apostoliques. Elles ont seules aussi le privilége de portes saintes. Réunies aux trois autres, elles forment le nombre des sept principales églises qu'il faut visiter pour gagner les indulgences, surtout pendant les jubilés. C'est ce qu'on appelle la visite des sept églises.

Les basiliques mineures, qui ont la préséance sur les neuf collégiales et les cinquante-quatre paroisses de Rome, sont au nombre de six : Sainte-Marie *in Transtevere;* Saint-Laurent *in Damaso;* Sainte-Marie *in Cosmedin;* Saint-Pierre aux Liens; Sainte-Marie de *Regina cœli* ou in *Monte santo* et l'église des Douze-Apôtres. Chacune de ces basiliques mineures est un titre cardinalice et a un prélat pour vicaire. Chacune a aussi, dans les processions sa propre bannière, des massiers portant des bâtons recouverts de velours, dorés à leur extrémités, et marchant en avant. Dans ces cérémonies, chaque chapitre est précédé de son pavillon, formé de deux bandes de toile à deux couleurs, jaune et rouge, disposées en cône et porté par des clercs, précédés de la cloche en argent et suivi de la croix capitulaire. Ce pavillon emprunté, comme plusieurs des antiques rites de la liturgie, aux usages de l'Orient, s'appelle *conopée*, du mot grec *κωνωπεῖον*). Il est commun aux chapitres des treize basiliques, majeures et mineures. Celui de Latran, à cause de sa suprématie et de sa double juridiction sur sa basilique et sur celle de Saint-Laurent ad *sancta sanctorum*, a le privilége d'avoir deux cloches, deux pavillons et deux croix.

PAUL (SAINT-) de Londres. *Voy.* DÔME.

PAUL (SAINT-) de Nîmes (523). Il a été plusieurs fois question de démolir et de reconstruire l'ancienne église Saint-Paul. Ce projet a occupé l'attention du conseil municipal pendant la session de 1824; mais les finances de la ville, engagées dans les dépenses d'établissement de fontaines jaillissantes, ne permirent pas d'y songer sérieusement à cette époque.

En 1828 et 1832, ce projet fut repris et de nouveau abandonné. On se contenta de faire quelques réparations à l'ancienne église, pour consolider cet édifice qui menaçait de tomber en ruines.

Il était réservé à la municipalité de 1835, et à un maire protestant, que l'on a trop souvent accusés d'avoir méconnu les besoins et les intérêts de la majorité nîmoise, de résoudre le problème et de doter notre ville d'un riche monument érigé au culte catholique.

Notre intention n'est pas de rechercher jusqu'à quel point il était prudent et convenable d'engager pour de longues années les ressources financières de la ville; c'est une question d'économie politique que nous ne sommes point chargés de résoudre. Notre mission est tout artistique, et, à ce point de vue, félicitons-nous des notables améliorations qu'une administration de quinze années a introduites dans notre cité, et des riches monuments qui sont venus décorer nos places publiques.

Ce fut en 1835 que le conseil municipal reconnut unanimement l'insuffisance de l'église Saint-Paul pour ce quartier de la ville, qui avait vu augmenter considérablement sa population. Il signala le danger que faisait courir aux fidèles le peu de solidité du bâtiment et la nécessité imminente d'en construire un nouveau.

La commission des travaux publics fut immédiatement chargée de chercher un emplacement convenable et de rédiger un programme.

Plusieurs points furent signalés : 1° celui du lavoir (place d'Assas), qui eût été transporté vers l'extrémité du Cours-Neuf; 2° celui du Marché-aux-Bœufs; 3° une île de la rue Neuve, occupée par des constructions peu importantes; 4° enfin, les terrains sur lesquels s'élève aujourd'hui la nouvelle église.

La proximité des boulevards, le voisinage

(523) Comme spécimen d'une des restaurations archéologiques les plus importantes et les plus intelligentes de l'époque, nous reproduisons *in extenso* la notice complète de M. Jules Salles sur ce beau monument; néanmoins, sous toute réserve de celles de ses opinions sur l'art et sur l'architecture en particulier, qui pourraient différer des nôtres.

du vaste débouché de la Madeleine, le passage continuel des étrangers qui, de notre amphithéâtre, se rendent au temple romain et dans le sanctuaire de Diane, tels furent les principaux motifs qui influèrent sur le choix de cet emplacement; bien que plus coûteux, il fut, après plusieurs séances du conseil, définitivement adopté, et ce fut surtout à l'administration municipale que l'on dut cette importante décision.

Le prix du terrain acquis par la ville s'éleva à près de 250,000 francs; l'entrepreneur ne se chargea des matériaux provenant de la démolition des vieilles masures que pour la somme de 10,000 francs.

Dans sa délibération du 1er juillet 1835, le conseil municipal arrêta qu'un concours, appelant les architectes de la localité et du dehors serait ouvert pour l'exécution de la nouvelle église de Saint-Paul. A cet effet, un programme fut rédigée et affiché dans les principales villes de France : on organisa un jury avec mission de classer les projets dans l'ordre de leur mérite et de leurs avantages.

Les plans envoyés, au nombre de trente furent exposés dans une salle de la mairie: les nombreux visiteurs qu'ils attirèrent furent une preuve d'un vif intérêt de la part du public et de l'opportunité de la mesure adoptée.

Dans sa première séance le jury commença par choisir les six projets qui lui parurent les plus dignes : enfin, dans la réunion du 9 mars 1836, le projet de M. Questel, portant le numéro 11, fut couronné. C'était une église dans le style roman ou byzantin, digne en tous points d'embellir notre cité en joignant aux monuments romains dont elle s'énorgueillit, un édifice de l'époque suivante, qui servit elle-même de transition aux cathédrales gothiques.

Le projet portant le numéro 26 fut classé au second rang, et l'auteur M. Bourdon, auquel notre département est redevable de nombreux et de remarquables travaux, reçut du conseil municipal un accessit de 1,000 fr.

Le programme avait fixé à 250 mille francs la somme à dépenser pour la construction de l'église; tous les concurrents avaient réduits leurs plans et devis à cette limite ; mais dans cette circonstance comme dans beaucoup d'autres, les devis supplémentaires et extraordinaires sont venus plus que doubler le chiffre primitif.

Le projet adopté fut envoyé à Paris pour être soumis à l'examen du conseil des bâtiments civils et à l'approbation du ministre de l'intérieur. Sur leurs demandes quelques modifications furent apportés au projet, par suite desquelles la sacristie, repoussée à l'extrémité de l'église, permit d'étendre les transsepts, et d'augmenter l'importance du monument, en lui donnant 150 mètres de plus en surface : la forme du clocher fut aussi changée; la tour, qui primitivement était carrée, devint octogone, et la pierre fut adoptée pour la flèche, qui, dans le principe, avait été simplement indiquée en charpente.

Toutes ces formalités administratives prirent beaucoup de temps et ne permirent d'adjuger les travaux que le 8 février 1838. Plusieurs présentèrent des soumissions en augmentation des prix désignés; un seul eut le courage d'offrir un rabais, et quelques mois après il devenait victime de sa funeste confiance. Après avoir dirigé les travaux des fondations et des soubassements, et élevé les murs jusqu'à la hauteur d'environ 3 mètres, les sieurs Chambaud et Cie reconnurent leur erreur : les bas prix auxquels ils avaient soumissionné ne leur permirent pas de continuer cette entreprise, et au mois d'août 1839 les travaux restèrent suspendus. La résiliation du traité fut prononcée par l'autorité, les devis furent vérifiés, et ce même jury qui les avait d'abord approuvés fut obligé de reconnaître la trop grande infériorité des prix, soit des matériaux, soit de la main d'œuvre. N'aurait-on pas dû indemniser de quelque manière ces entrepreneurs entièrement ruinés, et payer leurs travaux aux prix qui furent adjugés plus tard? Si ce n'était pas là une question de droit légal, c'en était au moins une d'équité.

La nouvelle adjudication fut en effet augmentée de près d'un tiers sur les observations longuement motivées de M. Cadal, entrepreneur à Alais, et prononcée dans des circonstances bien plus favorables pour les soumissionnaires, en faveur de MM. Auphan et Arnavielle, d'Alais.

Ceci se passait au mois d'avril 1841. Depuis cette époque, les travaux furent toujours continués, sinon avec une grande célérité (la limite des crédits annuels ne le permettait pas), du moins ne subirent-ils plus aucune interruption.

En 1845, la construction avait atteint un degré d'avancement indiquant que l'édifice allait être achevé quant à ses gros travaux ; alors le conseil municipal, dans sa séance du 22 avril et sur la proposition de M. Girard, adopta le projet d'ameublement et de décoration dressé par l'architecte.

D'après ce projet, le chœur ainsi que les deux chapelles adjacentes devaient être entièrement décorés de peintures murales; toutes les fenêtres fermées par des vitraux peints, les autels taillés dans le marbre, et la menuiserie de noyer recevoir dans son exécution toute la perfection de travail que cette matière comporte.

L'administration voulant obtenir les meilleurs résultats dans l'exécution des œuvres d'art qui devaient décorer l'intérieur de l'église Saint-Paul, les confia à des artistes dont le mérite incontesté était un gage de succès. M. Hippolyte Flandrin fut choisi pour exécuter les peintures murales destinées a décorer le chœur et ses dépendances; et M. Denuelle, pour les peintures d'ornement qui encadrent et accompagnent celles de M. Flandrin.

La peinture à l'encaustique étant reconnue comme la plus favorable, fut préférée par l'administration et acceptée par ces artistes. Préalablement des enduits en stuc avaient

été faits sur les murs, après de nombreuses expériences qui ne durèrent pas moins d'une année, soit à Nîmes, soit à Paris. Le but qu'on se proposait et qu'on croit avoir atteint, était de trouver un enduit qui eût assez de force pour adhérer parfaitement aux murs, et fût cependant assez poreux pour que la cire y pénétrât et fît corps avec lui. Les stucs furent faits avec le concours de MM. Bidreman, de Châlon-sur-Saône.

Les vitraux furent confiés à MM. Maréchal et Gugnon, de Metz, connus pour les travaux remarquables qu'ils ont exécutés en ce genre dans les principales villes de France.

L'orgue fut commandé à MM. Cavaillé-Coll, de Paris, auxquels le gouvernement a confié l'exécution des belles orgues de Saint-Denis, de la Madeleine et d'un grand nombre d'églises importantes.

Nous parlerons plus tard de l'autel principal, qui est un des plus beaux ornements du chœur, de la table de communion et des ouvrages de menuiserie.

Pendant le cours des travaux, quelques accidents sont venus attrister douloureusement nos concitoyens. Le maçon Berthezène et le frère de l'entrepreneur ont perdu la vie à la suite de chutes occasionnées soit par imprudence, soit par une sécurité trop confiante. L'entrepreneur lui-même M. Arnavielle, après une chute de quinze mètres, n'a dû son salut qu'à un de ces hasards miraculeux que marque le doigt de la Providence. Sans doute ces funestes accidents sont à déplorer, mais s'ils n'ont pas été plus nombreux pendant dix annés de travaux, il faut l'attribuer à la surveillance incessante de tous les employés, dont le zèle s'est soutenu, et à la prudence des sieurs Arnavielle, habiles constructeurs, qui ne doivent leur position qu'à eux-mêmes et n'ont jamais craint d'exposer leur personne pour préserver la vie du moindre de leurs ouvriers.

Nous terminerons cet exposé aride par le résumé des dépenses qu'a occasionées ce monument :

Achats des terrains et frais de contrat.	242,000 fr.	»
Devis pour les grosses maçonneries, y compris l'augmentation de près d'un tiers, reconnue indispensable par la commission après la première résiliation du traité.	464,093	32
Devis supplémentaire.........	36,637	91
Indemnité de déplacement accordée à l'architecte. . .	3,000	»
Accessit à M. Bourdon. . . .	1,000	»
Peintures, exécutées par M. Flandrin.	35,000	»
Peintures d'ornements, conconfiées à M. Denuelle.	22,000	»
Vitraux, orgues, menuiserie, etc.	162,981	41
	966,712 fr.	64

Sur cette somme le gouvernement a concouru pour 23,000 fr.

Architecture et sculpture. — Entre tous les projets présentés au concours, le n° 11 avait été couronné. C'était un monument dans le style de ceux du XIe siècle et qu'on peut caractériser par la dénomination de *roman* ou *byzantin*.

Pour bien comprendre le caractère architectural de cette époque, il ne sera pas inutile de jeter un coup d'œil rapide sur l'histoire de l'architecture dans les temps précédents.

Cet art qui, envisagé seulement sous le point de vue de l'utilité, l'emporte sur tous les autres, naquit avec la première lueur de civilisation et mérita d'être appelé *l'art par excellence*, ainsi que l'indique son étymologie grecque

Parmi les plus anciens peuples connus chez lesquels il atteignit un certain degré de perfection, il faut citer surtout les Babyloniens, les Phéniciens et les Juifs. Les Etrusques se firent remarquer par une solidité inébranlable, des proportions gigantesques et une magnificence exagérée, qui donnent à leurs monuments un aspect plutôt étonnant qu'agréable.

Les Grecs modifièrent leurs anciennes formes par une noble simplicité unie à l'élévation du style, et les beaux travaux de Phidias illustrèrent le siècle de Périclès. Si l'architecture de cette époque possède une évidente supériorité sur toutes les autres, c'est que seule elle eut l'avantage de trouver dans ses premiers essais un modèle à la fois simple, riche et varié : c'est qu'on ne voit en elle ni hardiesse ni caprice, qui imposent aux yeux ; qu'elle tire toute sa beauté de ses proportions, et que ses proportions elles-mêmes sont si justes que rien ne paraît grand quoique tout le soit.

Les Romains n'avaient rien produit de comparable aux chefs-d'œuvre de la Grèce : ce n'est que sous le règne d'Auguste que l'art s'éleva jusqu'au degré de perfection dont il était susceptible alors. Cet empereur convoqua les architectes grecs qui avaient quitté leur patrie pour Rome, et fit construire un grand nombre d'ouvrages dont nous admirons encore les précieux fragments. Ces ouvrages peuvent être regardés, jusqu'à un certain point, comme des chefs-d'œuvre, mais il leur manque cependant la grandeur et le style noble des Grecs.

Les successeurs d'Auguste embellirent tous, plus ou moins, la ville de Rome, et les arts fleurirent encore quelque temps ; mais un sort commun devait bientôt les ensevelir dans la même nuit. La translation du siége de l'empire à Byzance, en divisant leurs richesses et les forces de l'Etat, porta le coup mortel aux unes et aux autres. Vainement Constantin voulut rendre cette métropole aussi glorieuse que Rome qu'il dépouillait, tous ses efforts, pour l'embellir des plus somptueux monuments, prouvèrent que les arts ne sont pas toujours soumis à la puissance des rois.

L'Italie, abandonnée à la fureur des Visigoths, se dépeupla de tout ce que Constan-

tin y avait laissé : une ruine générale fit rentrer dans la poussière les monuments de l'orgueil de Rome. Tous les édifices furent construits depuis avec les débris précieux que l'ignorance et l'avarice rassemblaient de toutes parts. Un oubli honteux des proportions, des formes, des convenances et de la destination de ces fragments, occasionna la confusion de tous les membres de l'architecture et acheva par ce mélange d'en dénaturer l'essence.

On assembla les colonnes et l'on en fit des piliers sur lesquels se trouvèrent étendus confusément des entablements renversés au hasard : on jeta des arcades sur les chapiteaux pour suppléer au défaut des plates-bandes et à l'impuissance où l'on se trouvait d'en tailler.

L'architecture perdit ainsi les divisions qui en constituaient la nature, et, d'abus en abus, elle abandonna jusqu'à l'idée, jusqu'au souvenir des types, et finit par tomber dans un véritable chaos.

Ici commence une espèce d'interrègne dans l'histoire de cet art. Semblable à ces fleuves qui disparaissent quelque temps cachés sous les sables et n'en ressortent que pour reprendre un plus vaste cours, l'art architectonique, enfoui pendant les siècles d'ignorance, se remontre enfin pour donner la loi aux peuples même qui l'ont anéanti : son empire va bientôt s'étendre sur toute l'Europe.

On comprend que le christianisme, qui transforma la société, devait aussi exercer son influence sur un art qui avait pour mission de lui bâtir des sanctuaires. Il fallait que les églises chrétiennes différassent des temples païens : il appartenait à l'esprit de régénérer la forme.

Les temples grecs étaient ordinairement bas, inondés de lumière, presque toujours ouverts dans leur sommet, et sans aucune espèce d'ornements intérieurs. La religion du Christ éleva des dômes et des clochers, comme pour rapprocher des cieux le signe de la rédemption : elle décora les murailles de riches peintures, couvrit les pavés de mosaïques, orna les façades de marbre précieux, et plaça aux entrées des portes d'airain si admirablement sculptées *qu'elles seraient dignes de fermer le Paradis* (524).

Elle enveloppa ses mystères d'un demi-jour ménagé par des vitraux coloriés, et obtint par là un clair obscur favorable au recueillement et à la prière.

Les ornements eux-mêmes ne sont pas une vaine parure dans les anciennes églises romanes : ils forment comme un langage d'images religieuses. Chacun admire, dans ces monuments, une profonde conformité du but avec le plan, une grande impression des masses à l'extérieur, enfin à l'intérieur, un ensemble grand et religieux correspondant par sa magnificence à la sublimité des doctrines chrétiennes.

Ainsi l'art, dont la décadence était accélérée, commença sous cette influence nouvelle à pousser peu à peu de puissants rejetons. Les xe et xie siècles virent renaître dans l'église de Saint-Marc, à Venise, les premières lueurs du jour qui allait reparaître et donner un des plus précieux monuments pour l'histoire de l'architecture; mais le plus rare, sans contredit, fut la cathédrale de Pise, bâtie en 1016 par l'architecte grec Buschetto de Dulichium.

Bien que l'architecture romane ne soit qu'une transition entre l'architecture grecque et l'architecture gothique, elle a cependant un cachet original qui lui est propre. Les églises de ce temps-là se reconnaissent à leurs tours droites et pointues, à leurs colonnes groupées ensemble, dont les fûts et les chapiteaux reçoivent des ornements de détail, qui s'éloignent évidemment de la pureté et de la simplicité primitives; les arceaux forment le plein-cintre, l'ogive ne se montre presque nulle part; les portes sont profondément enfoncées dans l'épaisseur des murs de façade, garnis de statues, de colonnes, de niches et d'autres ornements. Tout annonce qu'on cherchait autre chose que ce qui existait déjà, sans avoir le courage d'abandonner tout à fait les anciennes traditions.

L'architecture byzantine, résultat des efforts que firent les artistes grecs de cette école, pour dissimuler, sous l'apparence de la légèreté, les défauts des premiers essais, connus par le nom d'*ancien genre gothique*, l'architecture byzantine, disons-nous, éveilla l'imagination par ses voûtes richement ornées, ses belles perspectives et cette obscurité religieuse produite par la peinture des vitraux. Elle conserva de l'ancien genre les voûtes hautes et hardies, les murs épais et solides qu'elle recouvrit de toutes sortes d'embellissements, tels que volutes, fleurs, niches, etc. Elle éleva dans les airs des petites tours et des flèches découpées comme de la dentelle.

Par la suite, allant plus loin encore, elle perça à jour des tours monstrueuses qui laissaient voir les escaliers comme suspendus dans le vide; elle donna aux fenêtres une dimension extraordinaire, et plaça des statues jusque sur le faîte du bâtiment.

Tels sont les principaux caractères du style roman, ou byzantin, qui prit naissance vers le xe siècle et se maintint jusqu'au milieu du xiiie. Les morceaux les plus précieux qui nous restent de cette époque sont : l'église Saint-Germain des Prés à Paris, Saint-Sernin à Toulouse, la petite église du Thor, dans le département de Vaucluse, l'admirable cathédrale de Saint-Gilles, celle de Saint-Trophime à Arles, le portail de Sainte-Marthe à Tarascon et quelques autres morceaux disséminés dans le midi de la France.

Nous pouvons maintenant examiner, d'après ces données, l'œuvre de M. Questel. Nous éviterons autant que possible de prodiguer les mots techniques pour nous faire

(524) Expression de Michel-Ange en parlant des portes du baptistère de Florence.

bien comprendre de nos lecteurs, tout en priant ceux d'entre eux qui sont plus versés que nous dans l'étude de l'architecture, de nous pardonner, si parfois nos expressions ne sont pas parfaitement adaptées à l'art dont nous nous occupons passagèrement en ce moment.

La forme de la nouvelle église Saint-Paul est une croix latine. Sa longueur est de 61 mètres, sa largeur de 34 mètres. Le vaisseau, divisé en trois nefs, présente une surface totale de 1,472 mètres 66 cent.; la nef du milieu a 8 mètres 70 cent. de largeur. Elle est séparée des bas-côtés par de forts piliers qui supportent des arcs à plein-cintre, surmontés par des fenêtres à vitraux coloriés.

Les trois nefs sont terminées par autant d'absides circulaires en forme de demi-coupoles. Le plein-cintre règne sans partage dans tout le monument, à l'exception des deux nefs latérales, où l'on remarque une légère tendance vers l'ogive. Ce serait une critique à faire au plan, qui s'éloigne, par là, du style pur de cette époque, si ces arceaux de forme ogivale n'eussent été rendus nécessaires par la construction même de l'édifice. L'ogive était ici commandée par la hauteur constante de la naissance des voûtes, et par la différence des espacements dans les travées. Au reste, l'architecte peut justifier cet écart aux règles pures de l'art par un des plus beaux types du style roman : nous voulons parler de l'église de Saint-Gilles qui, dans ses petites nefs, offre le même exemple de voûtes ogivales.

Au centre de la croix s'élève une coupole surmontée d'un clocher, dont la construction architectonique demande une explication particulière. La flèche proprement dite porte sur le vide; sa base, carrée d'abord, puis de forme octogonale, n'a d'autre point d'appui que les quatre gros piliers établis à la naissance des transsepts. Dans les angles des grands arcs-doubleaux qui surmontent ces piliers, on a établi quatre trompes, pour répartir le poids et la butée du clocher.

Cette partie de l'église, qui a 54 mètres de hauteur, est remarquable par l'habileté de son exécution; elle présentait les difficultés les plus sérieuses que l'on puisse rencontrer dans la généralité des constructions; aussi avaient-elles effrayé la plupart des entrepreneurs. M. Arnavielle en a triomphé victorieusement, et l'on peut dire que son travail est irréprochable.

Une galerie pratiquée autour de la coupole et dans l'épaisseur même des parties en pénétration, permet de circuler, en donnant accès par là aux combles de la grande nef et des transsepts; on y arrive par l'escalier du clocher.

Le chœur se compose du chœur principal ou sanctuaire, et de deux bas-côtés. Ces trois parties, reliées par de grands arcs qui permettent d'en embrasser tout l'ensemble, présentent un aspect grandiose et méritent à l'architecte les plus grands éloges. Au centre du sanctuaire se trouve le maître-autel, placé sous un *ciborium*, qui, à lui seul, est un véritable petit monument dont nous parlerons plus tard, quand nous nous occuperons de la décoration générale.

Nous aurions peut-être désiré avoir des tribunes pour aider aux cérémonies du culte, et pour rapprocher les visiteurs des remarquables travaux de peinture qui sont exécutés dans le chœur; il en existe dans plusieurs églises romanes, telles que Saint-Sernin, à Toulouse, Saint-Germain des Prés, à Paris; mais ce détail eût nui, sans doute, dans la pensée de l'architecte, à l'ensemble du monument qui offre des lignes bien profilées, une coupe hardie, un tout large et harmonieux, un aspect sévère et imposant.

Nous aurions aussi voulu des chapelles dans l'intérieur des petites nefs; l'œil aime à plonger dans ces recoins obscurs qui rompent la monotonie d'une longue ligne droite; mais ici, comme pour les tribunes, la raison péremptoire qui s'y opposait, a été probablement l'impossibilité d'augmenter un budget dépassant déjà de beaucoup les ressources financières d'une ville de province.

La seule critique sérieuse que nous aurons à faire dans l'intérieur du monument, portera sur le trop grand nombre de fenêtres; on perd ainsi cette demi-obscurité que le regard comme la pensée aime à retrouver dans un sanctuaire et qui fait le charme des églises de Florence. M. Questel n'a pas tenu assez compte de la grande réverbération du soleil méridional, et, puisqu'il voulait décorer tout le chœur de peintures, il aurait dû, ce nous semble, éviter cette lutte de l'astre resplendissant avec la lumière factice de la couleur, lutte inégale, dans laquelle cette dernière sera toujours vaincue.

Sept portes donnent accès dans l'église : trois sur la façade principale, deux sur les transsepts ou bas-côtés de la croix, et deux sur le derrière du monument, à l'entrée des sacristies.

Les trois portes, auxquelles on arrive après avoir gravi un perron de quatre degrés, sont décorées de petites colonnettes en granit, supportant des arcs à plein-cintre richement ornés dans leurs archivoltes, et dont les tympans renferment des figures en demi-relief, sculptées par M. Paul Colin.

Sur la porte principale est représenté le Christ entouré des quatre évangélistes : au-dessous, et dans des dimensions inférieures, sont les douze apôtres.

Sur la porte gauche, correspondant à la chapelle de la Vierge, Marie tenant l'enfant Jésus : à ses côtés, les anges Gabriel et Michel.

Dans le tympan de la porte droite, correspondant à la chapelle Saint-Paul, est sculpté l'apôtre lui-même, ayant près de lui saint Castor et saint Baudile, patrons de la ville de Nîmes.

Toutes ces figures, avec les ornements qui les entourent, portent bien le caractère religieusement naïf des époques byzantines, caractère que l'on a rarement atteint depuis, jamais dépassé. M. Colin s'est heureusement inspiré, pour les douze apôtres, des

belles sculptures qui décorent le portail de Saint-Trophime, à Arles; nous sommes loin de l'en blâmer, puisqu'à cette imitation d'ensemble il a su joindre l'originalité dans l'exécution des têtes, des vêtements et de tous les accessoires. On louera surtout avec nous le groupe de la Vierge, si l'on remarque l'ajustement de la tête ainsi que la richesse du trône et des draperies; on admirera aussi la délicatesse des archivoltes, les deux frises latérales et le détail des chapiteaux. Tout d'ailleurs est habilement fouillé, et ne demande qu'à être consacré par la belle couleur et la croûte de vétusté, que la suite des siècles donne aux monuments de notre pays. La pierre de Lens et de Beaucaire, qui a servi à la construction de l'église, est la même que celle de la Maison-Carrée : on se figure quel autre aspect aura pour les yeux l'ensemble de l'édifice, quand le soleil du Midi aura déposé sur ce monument quelques brillants reflets de ses rayons dorés.

Outre les portes, principal ornement de la façade et dignes de tout éloge, nous signalerons trois belles rosaces, dont les rayons sont autant d'élégantes colonnettes qui servent à maintenir des vitraux de couleur. Le tout est surmonté d'une croix tout à fait dans le caractère du monument, et telle qu'on en trouve dans les églises de la même époque, citées par MM. de Caumont et Batissier.

Dans le projet primitif, le clocher devait être en charpente; une délibération du conseil municipal, que nous ne saurions trop approuver, vota une augmentation de fonds pour qu'il fût exécuté en pierre. Il est fâcheux que la somme n'ait pas été suffisante pour donner à cette partie de l'église quelques mètres de plus; l'ensemble du monument y aurait beaucoup gagné; car c'est là, il faut bien l'avouer, le côté défectueux et celui où la critique trouvera le plus à s'exercer.

Dans la partie inférieure du clocher, M. Questel s'est évidemment inspiré de la jolie petite église des Aliscamps, que nous avons tous admirée dans nos promenades à Arles, et dont probablement la partie supérieure est incomplète : mais en lui supposant une flèche, l'imagination aime à la reconstruire délicate et élancée, telle que l'artiste l'eût proportionnée aux autres parties de l'édifice, et digne à tous égards de reposer sur une base si habilement travaillée.

On peut regretter que M. Questel ait pris, dans une ville aussi rapprochée de la nôtre, une imitation que quelques esprits trouveront par trop identique : mais comment résister à la tentation de copier un modèle si gracieux dans ses formes, si élégant dans ses proportions?

La flèche de l'église Saint-Paul manque de légèreté et de hardiesse : peut-être aurait-il mieux valu terminer le clocher par une galerie circulaire, éviter ainsi les formes pointues toujours désagréables à l'œil, et qui s'accordent peu avec la coupe largement arrondie du plein-cintre. Mais si l'architecte voulait une flèche, il aurait pu lui donner 7 à 8 mètres de plus en hauteur, y ménager des jours plus nombreux et sculpter des crochets en saillie pour couper les lignes trop régulières des arêtes, tels qu'on en voit, par exemple, dans la flèche de Sainte-Marthe, à Tarascon.

Ce défaut d'élévation se remarque également dans l'aspect général de l'église : le monument paraît un peu écrasé et aurait beaucoup gagné à être exhaussé sur un perron plus important.

Les hommes de l'art reprocheront-ils un peu de timidité à l'artiste? — Si ce reproche ne peut plus être admis au degré de talent où M. Questel est parvenu, il faut se transporter au temps où le jury couronna l'un de ses premiers ouvrages : il faut, en outre, faire la part des difficultés que présente un concours dans une ville de province, où la hardiesse et les élans de l'imagination courent la chance, s'ils ne sont pas bien compris, de faire inexorablement repousser un projet. Il faut enfin se méfier des parallèles impossibles, se reporter au style de l'époque que l'on a voulu imiter, et ne pas juger une église byzantine en la comparant aux monuments romains que nous avons sous les yeux ou aux cathédrales gothiques du XVIe siècle.

Disons-le sans arrière-pensée, la nouvelle église Saint-Paul est un monument remarquable, qui classera honorablement M. Questel parmi les architectes de notre époque. Quand nous y avons signalé quelques imperfections, c'est qu'il n'est pas permis d'être trop indulgent pour un talent sérieux, et qu'on doit toute la vérité à un artiste, lorsque ses œuvres peuvent supporter l'analyse et qu'elles révèlent un bel avenir à son auteur.

Si nous ne craignions pas de fatiguer nos lecteurs par une description trop détaillée, nous nous arrêterions à considérer les élégants chapiteaux sculptés par M. Colin, avec tant de délicatesse, au sommet des grands piliers intérieurs qui séparent les trois nefs; nous aurions à citer bien d'autres parties intéressantes sous le rapport de l'art architectonique : telle est la façade postérieure du monument qui offre une coupe savante et des profils très-heureux : nous nous étendrions aussi sur le principal mérite de ce travail, qui consiste à présenter constamment l'unité dans la variété, caractère que nul autre édifice ne possède au même degré, la plupart étant composés d'ornements et d'attributs de toutes les époques; tandis qu'ici les décorations intérieures, les sculptures, les boiseries et jusqu'à l'ameublement, sont d'un accord parfait avec l'ensemble de l'édifice.

Au reste, M. Questel, bien que jeune encore, avait fait des études toutes spéciales dans l'architecture romane, et personne n'eût réussi mieux que lui à donner à notre ville un monument complet des siècles byzantins.

Disons aussi qu'il a été parfaitement

secondé dans ses longues absences par M. Henri Durand, qui, pendant tout le temps des travaux, a fait preuve d'une connaissance parfaite de son art; par M. Bedos, qui en a surveillé l'exécution avec intelligence, et par l'entrepreneur, M. Arnavielle, qui a déployé une activité et une aptitude remarquables.

Nous permettra-t-on de présenter, avant de terminer, une dernière observation sur l'avenir qui pourrait être réservé à l'architecture religieuse?

Après avoir vu le génie de l'homme s'élever par des améliorations successives, depuis les essais informes des Egyptiens jusqu'à la pureté des Grecs, au grandiose des Romains, à l'élégance et à la légèreté des Arabes, la raison et l'expérience des siècles nous conseillent de chercher à réunir, dans le plus heureux accord, la solidité immuable de la construction à la simplicité et à la pureté des formes; la retenue et le choix des ornements à cette convenance qu'un esprit juste, formé par l'étude autant que par la méditation, sait garder pour donner à chaque édifice le caractère précis que sa destination exige.

Ne pourrait-on arriver à ce but, en empruntant aux divers genres ce que chacun renferme de raisonnable ou d'exquis, pour en composer un style moderne, qui deviendrait le résultat heureux des connaissances applicables à l'art de bâtir, et s'approprierait au climat, aux usages, aux matériaux et aux convenances de chaque pays.

Et pour les temples modernes en particulier, quel style adopter? — Sera-ce exclusivement le grec, le roman, le gothique, ou quelque chose de nouveau, encore à trouver?

C'est là une des plus graves difficultés qui se puisse présenter dans l'étude des beaux-arts. Nous ne nous croyons pas compétents pour la résoudre; mais il nous semble que l'Eglise moderne ne devrait être bâtie ni sur le modèle des temples grecs, ni dans le goût roman, ni dans le style gothique. Si l'architecture est la forme suprême que reçoive dans l'art la pensée des peuples, elle doit se modifier alors que cette pensée se transforme. Nous ne voulons donc ni du Parthénon, ni de Notre-Dame : à des idées nouvelles, il faut un art nouveau en rapport avec elles.

Notre cadre est trop restreint pour approfondir cette question, nous nous contentons de l'indiquer, en la recommandant aux hommes de talent, et en appelant leurs recherches vers une voie qui illustrerait à tout jamais ceux qui seraient assez heureux pour tirer l'architecture religieuse de la voie stationnaire où elle se traîne péniblement depuis des siècles.

Peintures de M. Hippolyte Flandrin. — Lorsqu'on a voulu décorer l'intérieur de l'église Saint-Paul, on avait à choisir entre les divers genres de peintures qui ont été employés dans la décoration des monuments, c'est-à-dire, la mosaïque, la fresque, la peinture à l'huile et l'encaustique.

La mosaïque demande beaucoup de travail, de temps et d'argent, elle est difficilement exacte.

La fresque ne peut être retouchée, et si le premier trait n'est point d'une parfaite justesse, si le premier coup de pinceau ne donne pas la nuance voulue, il faut gratter l'enduit et recommencer, jusqu'à ce qu'on ait achevé l'œuvre sans avoir commis la moindre erreur.

Les ouvrages à l'huile se conservent moins que la fresque et n'ont qu'un seul point de vue; l'huile nous fait perdre l'avantage de la durée, en altérant les couleurs, qui jaunissent par la seule impression de l'air : les teintes poussent avec inégalité, les ombres noircissent, enfin les couleurs et les vernis s'écaillent.

Telles sont les principales considérations qui firent adopter pour l'église Saint-Paul la peinture à l'encaustique, surtout lorsqu'on eut fait choix pour artiste de M. Hippolyte Flandrin, qui venait tout récemment de faire en ce genre un travail extrêmement remarquable dans l'église Saint-Germain des Prés, à Paris.

Il serait difficile de fixer l'époque qui vit naître la peinture *encaustique* ou peinture à la cire. Pline, l'auteur qui s'est le plus étendu sur ce sujet, écrit qu'on ne savait pas même de son temps celui qui, le premier, avait imaginé de peindre avec des cires colorées et d'opérer au moyen du feu. Quelques-uns, dit-il, croyaient qu'Aristide en était l'inventeur, et que Praxitèle l'avait perfectionnée; d'autres assuraient que l'on connaissait longtemps avant eux les tableaux peints à l'encaustique, tels que ceux de Polignotte, de Nicanor et d'Arcesilaüs, artistes de Paros. Mais ces artistes vivaient vers la fin de la 89ᵉ olympiade, environ 420 ans avant notre ère, et il est souvent parlé dans les poésies d'Anacréon de la peinture à la cire, ce qui en reculerait la connaissance de plus d'un siècle. Ainsi il dit, ode 28 : Τάχα, κῆρε, καὶ λαλήσεις : *Cire, bientôt tu vas parler.*

Quelque peu certaine que soit l'origine précise de l'encaustique, il paraît cependant qu'elle prit naissance dans la Grèce, et que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs et du feu devint familier aux artistes de ce peuple, qui l'avaient imaginé pour suppléer aux inconvénients de la détrempe. Il avait sur celle-ci l'avantage d'une vigueur et d'une solidité à l'épreuve de l'air, du soleil et des insectes, comme il en possède un autre fort considérable sur notre peinture à l'huile, celui d'un mat uniforme, d'où résulte une harmonie flatteuse et indépendante des jours.

Voici, d'après Vitruve, la manière d'opérer des anciens : Ils se servaient de cires colorées, conservées dans des boîtes à compartiments, et les employaient au moyen du pinceau. Une fois appliquées, il les fixaient par l'inustion (*picturam inurere*) avec un réchaud plein de charbon qu'ils promenaient à la surface. Les instruments destinés à cet usage portaient le nom de *cauteria*, et leur

forme variait selon les différents travaux auxquels ils étaient destinés. Enfin, pour terminer, ils frottaient et polissaient quelquefois le tout avec des linges nets, opération qui donnait l'éclat du vernis sans en avoir les défauts.

Si l'origine de la peinture à l'encaustique est équivoque, l'époque de sa décadence est aussi fort incertaine; il est néanmoins constant qu'elle se pratiquait encore dans le temps du bas-empire, puisque le Digeste, cet assemblage des lois avant le VIe siècle, énumère en ces termes les instruments qui servaient à la peinture: « L'atelier d'un peintre étant légué, comprend les cires, les couleurs, les pinceaux, les cautères, les vases, et tout ce qui en dépend. »

Depuis lors, on n'en trouve plus aucune mention jusqu'au milieu du siècle dernier; vers cette époque, M. le comte de Caylus publia un mémoire contenant des vues remarquables sur le renouvellement de cet art, et, par les nouveaux procédés qu'il mit en lumière, mérita le surnom de *Restaurateur de l'encaustique*.

M. Paillot de Montabert, qui s'est aussi beaucoup préoccupé de l'état des arts chez les anciens, a fait dans cette science de nouvelles découvertes. Il résulte de ces recherches qu'aucun doute ne peut subsister quant aux matières colorantes; il s'agit exclusivement de connaître la nature du *gluten* qui servait à fixer et à préserver les couleurs. Les peintures d'Herculanum, si merveilleusement conservées, ont été, d'après tous les indices, exécutées à l'encaustique, au moyen de colles, de gommes ou de résines déjà très-solides en elles-mêmes, recouvertes ensuite par une pellicule imperceptible de cire punique. On comprend seulement, par cette explication, comment les teintes ont pu braver, dans cette espèce de prison, l'influence de l'atmosphère et les ravages des siècles.

Si le secret de ces surprenants travaux n'a pas été complétement arraché au passé, les études du XVIIIe siècle ont fait du moins marcher l'art de l'encaustique, si longtemps perdu, dans une voie de progrès rapides, et nous devons à M. de Montabert la découverte de nouveaux dissolvants qui en simplifient infiniment la partie matérielle. Ainsi, la longue opération du feu devient inutile, et l'enduit une fois fixé, on peint avec des couleurs préparées à l'avance, que l'on étend et mélange sur la palette, non plus au moyen de la térébenthine, reconnue trop volatile, mais avec de l'essence de lavande.

C'est ainsi qu'ont été restaurées les peintures à fresques du château de Fontainebleau, et exécutés presque tous les grands travaux de nos monuments religieux depuis le commencement du XIXe siècle.

Laissons maintenant de côté les procédés matériels pour nous occuper de l'œuvre remarquable qui porte pour signature le nom de M. Hippolyte Flandrin.

Et d'abord, quel a été le but de l'artiste conjointement avec l'architecte dans la pensée qui a présidé à la décoration générale de l'église Saint-Paul? — Ils ont voulu que la peinture concourût à donner au monument le cachet caractéristique de ces époques de foi imprimé aux monuments des X et XI siècles. Il fallait que la manière dont sont traités les sujets concordât parfaitement avec l'architecture de l'église : c'est-à-dire qu'on devait éviter ces vastes compositions, exécutées plus tard par Le Tintoret et Michel-Ange dans des chapelles d'un ordre tout différent, pages immenses qui étonnent par la hardiesse de leur conception, mais qui parlent peu à l'âme, encore moins au cœur du chrétien. Il fallait trouver une composition, sobre de personnages, riche d'ornementation, naïve comme l'époque de sa naissance, et qui, par l'expression des physionomies, par l'alliance de la beauté des formes avec la grandeur morale de la pensée, produisît une impression bien plus profonde que toutes les attitudes remarquables et le prestige de groupes savamment disposés.

Les modèles de ces peintures se trouvent dans les mosaïques qui décorent les premières églises romanes, et qui marquèrent la renaissance des arts, après les irruptions des barbares et les fureurs des iconoclastes.

L'art subit une rénovation sous l'influence chrétienne : la nudité dans les formes, le type grec de la beauté antique rappelant une idolâtrie détestée, furent abandonnés pour faire place à des figures pudiquement drapées, à des traits chastes et purs, où les sentiments de l'âme étaient divinisés par le christianisme, comme la forme physique l'avait été par la religion païenne.

Or, le type normal d'une représentation de Jésus, de sa mère et des apôtres ne pouvait se développer que lentement et progressivement. On se rapprocha d'abord du type national juif: puis comme on se souciait peu de la vérité naturelle, et qu'il n'était pas permis aux artistes grecs de se livrer à leur imagination, ni de s'éloigner en rien du système de composition reçu pour les tableaux sacrés, on admit comme règle générale certaines formes consacrées par l'autorité de quelque artiste de mérite et approuvées par le goût du temps. C'est à l'observation scrupuleuse de ces principes que nous devons la transmission traditionnelle des saints apôtres. Il est aisé de remarquer l'identité de leurs traits, que l'on retrouve partout les mêmes, malgré la différence de dates et de pays, dans les peintures des écoles grecques ou dans celles qui en dérivent.

Ainsi, dans les premiers siècles de l'art chrétien, on avait représenté les personnages dépourvus généralement de formes élégantes : certaines parties exagérées, principalement les yeux et le nez; le visage étroit dans le haut, large au contraire vers les parties inférieures; les vêtements disgracieux et surchargés de plis; un coloris terne bien que foncé; tout cela entouré d'ornements magnifiques et se détachant le plus souvent sur un fond d'or. Le nom des saints se lisait tantôt sur une ligne perpendiculaire, tan-

tôt sur une ligne horizontale : cet usage, souvenir des iconoclastes, avait été introduit parce qu'il était défendu de vénérer les images inconnues, et il constitue encore une différence entre les Grecs et les Latins, ceux-ci ne désignant leurs saints que par les attributs particuliers à chacun.

Tels sont les principaux caractères qui distinguent la manière de Cimabuë, de Giotto et de leurs nombreux imitateurs. On se demande pourquoi leur naïve couleur et leur grâce l'emportent sur les sublimes calculs et la fougue des Vénitiens. — C'est qu'avec des incorrections de dessin et des fautes de goût, il faut reconnaître que chez eux se retrouve ce caractère profondément religieux qui s'accorde si bien avec la simplicité de l'Evangile ; c'est qu'on y sent le cachet du génie, non-seulement dans le sens absolu, mais aussi dans le sens relatif ; c'est enfin que l'école néo-grecque ou byzantine fut le foyer, où se conserva l'étincelle dont la peinture devait renaître, alors que Van-Dyck lui ouvrit une nouvelle voie, en cherchant à la rapprocher davantage de l'individualité vivante.

M. Flandrin est allé demander ses inspirations à l'étude de ces maîtres consacrés par de nombreuses générations : mais avant d'analyser ses travaux, nous aimons à constater que s'il a emprunté au XIIe siècle la pensée intime de ses compositions, il a su éviter l'archaïsme, joindre la grâce du moyen âge à la science de la renaissance, et reliant le tout par de sévères études dans l'art du dessinateur, imprimer à son œuvre le cachet d'un talent solide et original.

Le morceau capital, celui qui frappe les yeux aussitôt que l'on a franchi la porte de l'église, est un Christ de proportions colossales, qui se détache sur un fond d'or dans la coupole de la grande abside. Le Christ est assis ; sa tête est entourée du nimbe céleste ; de chaque côté, *l'alpha* et *l'oméga*, le commencement et la fin. Il tend la main à un esclave et à un roi, tous deux prosternés à ses pieds et représentant, dans ces deux extrémités de l'échelle sociale, le symbole de l'égalité des hommes devant Dieu. A la droite et à la gauche du Christ, saint Pierre et saint Paul se tiennent debout à un éloignement respectueux ; ils sont là comme les deux piliers de l'Eglise, et témoignent, par l'attitude et le regard, de la vénération et de la distance qui les séparent de leur divin maître.

Cette composition est simple et grande : simple par le petit nombre des personnages et des détails ; grande par la manière dont elle est traitée, grande surtout par le profond sentiment qu'exprime chaque figure.

La tête du Christ est remarquablement belle ; elle joint le contraste admirable d'une tendresse infinie et de toute la puissance céleste ; on lit dans ses traits une adorable mansuétude, une commisération divine pour toutes les misères humaines qu'il est venu soulager ; c'est bien le Fils de Dieu, apportant aux hommes le pardon et leur montrant que devant son trône la tête couronnée redeviendra l'égale de l'humble esclave.

Nous ne savons si l'idée de faire du Christ le principal personnage appartient à l'architecte ou au peintre ; en tous cas nous ne saurions trop les louer de n'avoir point adopté l'usage reçu dans presque toutes nos églises modernes, qui consiste à réserver la place la plus importante au saint, patron de la paroisse. Il nous semble que dans un temple chrétien, l'idée du Seigneur doit dominer tout le reste, le saint ne saurait venir qu'en seconde ligne ; ainsi les siècles antérieurs où brillèrent le talent et la foi des maîtres mosaïstes, rendent hommage à ce principe, en exaltant l'image du Sauveur, et relégant dans une partie écartée, et dans des proportions souvent très-petites, le saint auquel le monument est consacré. Nous ne blâmerons pas non plus M. Flandrin d'avoir mis autant de disproportion entre la taille du Christ, et celle des quatre personnages qui l'entourent, d'avoir ainsi traduit par des moyens matériels une pensée aussi profondément philosophique, puisque dans sa composition rien ne choque les yeux, et que tout s'y harmonise au contraire d'une manière si heureuse.

Le Christ de l'église saint Paul nous a rappelé ces belles figures de Cimabuë, de Giotto et d'Orcagna, qui nous ont fait longtemps rêver dans le Campo-Santo de Pise, et dans le chœur de Santa-Croce à Florence. M. Flandrin a su traduire ce qu'il y avait d'élevé dans les œuvres de ces maîtres, en y joignant cette pureté de dessin et cette suavité de contours, qu'il a puisées dans de fortes études et dans les conseils de M. Ingres, son maître vénéré.

Sur les murs latéraux du chœur et dans la zone supérieure, sont représentés, d'un côté les quatre Pères de l'Eglise d'Orient, et de l'autre les quatre Pères de l'Eglise d'Occident. Ils portent tous à la main le manuscrit, fruit de leur profonde science et dépositaire fidèle de leurs inspirations. — Athanase se distingue entre tous par un teint bruni au soleil du désert, où il dut si souvent chercher un refuge, ainsi que par sa chevelure blanchie dans les fatigues de l'exil et de ses luttes contre l'hérésie arienne. — La physionomie expressive de saint Augustin rend inutile toute désignation : à ce noble visage où l'austérité et la foi n'ont point entièrement effacé la trace des passions, chacun reconnaîtra l'illustre évêque d'Hippone, dont l'âme ardente s'est révélée dans ses admirables *Confessions*.

M. Flandrin a-t-il fait des recherches historiques sur les portraits qui auraient pu échapper aux ravages du temps ? ou bien, a-t-il puisé dans les ressources de son imagination les belles têtes de ces Pères, sévères comme leurs écrits, graves comme leurs pensées ? — Quoi qu'il en soit, on conviendra qu'il a su imprimer à chacune un cachet de grandeur et d'originalité, et si la hauteur où sont ces personnages permettait d'en saisir tous les détails, on trouverait, dans

la manière dont ils sont traités, une étude savante et consciencieuse.

Au-dessous des Pères de l'Eglise, des archanges tenant des couronnes et des oliphans proclament la gloire du Très-Haut, et semblent lancés dans l'espace pour continuer le chant de l'Apocalypse rappelé par ce mot trois fois répété : *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. Ces figures drapées de blanc et de formes aériennes font encore mieux ressortir la gravité des vieillards.

Les quatre évangélistes sont peints dans autant de niches sur fond d'azur : debout et sévèrement drapés, ils portent à la main le livre qui devait régénérer le monde : leurs symboles remplissent des médaillons au-dessous d'eux.

Nous voyons d'abord saint Matthieu, l'homme du peuple, aux traits hardis, à la chevelure inculte, soudainement arraché par la voix du Maître aux travaux grossiers de son humble condition.— Saint Luc, dont les traits révèlent la culture d'une haute intelligence et les préoccupations du penseur. Puis saint Marc, que l'on aime à se représenter comme le bouillant jeune homme, élève et compagnon d'œuvre de Pierre. — Enfin, saint Jean, le plus jeune et le plus beau, dont l'admirable physionomie nous montre encore l'inspiré de Pathmos, qui, détournant les yeux de tous les objets extérieurs, s'absorbe en lui-même et semble écouter dans le silence de l'âme les révélations prophétiques des derniers temps.

Dans la coupole de l'abside gauche en regardant le chœur, est représenté le couronnement de la Vierge. Assise sur un siége tenté de draperies, Marie s'incline modestement devant son fils qui lui pose une couronne sur la tête.

C'est la seule des trois compositions importantes de M. Flandrin qui n'ait point été puisée dans les livres saints : aussi, croyons-nous que l'inspiration n'a pas été à la hauteur du sujet. A cette couronne royale, toute garnie de pierreries, à ce siége presque moderne, à ce coussin de couleur éclatante, à ces personnages jeunes tous les deux, on a de la peine à se transporter dans le ciel ; on ne voit pas la mère acceptant, malgré son humilité, la gloire dont un fils Dieu veut l'honorer.

Nous dira-t-on qu'après la résurrection du Rédempteur, et l'assomption de la Vierge, tous les corps ont été régénérés ; que Marie est redevenue jeune, et que Jésus est le fiancé de toute âme qui croit en lui ?... Une partie de notre critique tomberait par cette explication, mais elle s'attacherait alors à la partie matérielle de l'œuvre.

L'artiste avait ici à vaincre une grande difficulté : celle que présentent deux personnes assises sur le même siége, et se faisant presque face l'une à l'autre. Il faut bien le reconnaître, malgré toute l'estime que nous avons pour le talent de M. Flandrin, cette difficulté n'a pas été entièrement surmontée, et il en est résulté un mouvement qui se rapproche de la roideur, un parallélisme disgracieux dans les jambes de la Vierge. Nous blâmerons aussi le manque d'harmonie entre le ton du coussin, celui de la draperie rouge et le fond bleu de l'abside; enfin, une trop grande profusion de plis dans le manteau blanc du Christ, profusion qui rappelle la partie faible des draperies byzantines, à laquelle ne nous ont pas habitué les étoffes largement drapées des autres compositions du même auteur.

Et cependant, l'impitoyable critique ne devrait-elle pas se sentir désarmée, devant l'expression des deux têtes que nous offre ce tableau? — Quelle suavité dans la physionomie de la Vierge! quel profond sentiment de dignité dans le profil du Christ! Et s'il est vrai que dans la peinture, le visage soit l'unique siége de l'expression, l'unique miroir de l'âme ; que là, doit se concentrer toute la pensée de l'artiste, le reste, vêtu ou non, n'étant qu'affaire de métier, combien pardonnera-t on facilement quelques fautes de détail, quand la véritable composition est renfermée tout entière dans ces deux admirables têtes. Pour trouver de telles expressions, il faut être plus qu'artiste, il faut renfermer dans son cœur l'élévation qu'inspire seul le christianisme.

A droite et à gauche de la croisée, sont des anges tenant les attributs qui expriment les vertus de la Vierge : ce sont des couronnes, des lis et des flambeaux, symboles expliqués par les mots tracés au-dessous : *fructus, spiritus, charitas, castitas*

Au-dessous de ces anges, dans une grande frise, se trouve un chœur de vierges qui, par la variété des attitudes, la noble tournure, l'exquise silhouette des contours, le savant ajustement des voiles, font penser à cette procession de vestales que Phidias sculpta sur la frise du Parthénon.

A leur pieds se lit cette inscription : *Adducentur regi virgines post eam, afferentur in templum regis.*

Ces jeunes filles, modestement vêtues de longues draperies, offrent en sacrifice une fleur, emblème de leur pureté. L'une baisse modestement les yeux, plongée dans un recueillement intime ; l'autre s'avance avec calme et nous présente dans ses traits et dans sa démarche, une image de ces matrones romaines, cachant dans l'enceinte domestique leur trésor de vertu, de grâces et de dignité; celle-ci, à peine échappée aux orages du monde, en entend encore les échos, et penche la tête comme une fleur qu'un vent brûlant a touchée ; celle-là, le regard élevé vers le ciel, la tête renversée en arrière dans un extase d'amour divin, et les mains soulevées par un élan d'exaltation, semble présenter en offrande le symbole de sa candeur : enfin viennent deux sœurs; elles marchent d'un pas égal, paraissent se soutenir dans le chemin de la vie, et s'encourager l'une l'autre dans la voie du sacrifice et du dévoûment. On croit entendre tout le chœur virginal dont les voix suaves chantent les louanges du Seigneur, s'en vont errer le long des voûtes, et reviennent

ensuite inonder les âmes de leur religieuse harmonie.

Cette partie de l'œuvre de M. Flandrin est rendue avec toute la délicatesse et la simplicité que le sujet exigeait; chaque physionomie est marquée d'un cachet particulier, et toutes expriment cependant la même pensée, du sacrifice sanctifié par la religion.

Le choix des draperies est aussi des plus harmonieux; les tons clairs ont été préférés, soit pour faire contraste avec les vives couleurs qui frappent l'œil dans la frise de face, soit pour mieux symboliser la candide pureté des vierges sages.

Dans la coupole de l'abside droite est peint le ravissement de saint Paul.

« .... Je connais un homme en Jésus-Christ, qui, il y a quatorze ans passés (si ce fut en corps, je ne sais, si ce fut en esprit, je ne sais), a été ravi jusqu'au troisième ciel et qui entendit des paroles ineffables qu'il n'est pas permis à un homme de rapporter. »

Tel est le récit simple et sublime de saint Paul dans sa deuxième Epître aux Corinthiens. Il fallait toute la force de la composition, toute l'énergie du pinceau pour être à la hauteur d'une semblable tâche; voyons comment l'a comprise M. Flandrin.

Saint Paul, vêtu de blanc et les bras levés vers le ciel, abandonne la terre sur laquelle ses pieds ne reposent déjà plus; deux anges agenouillés et tenant en main de puissants attributs, considèrent l'ascension de l'apôtre dans une respectueuse admiration.

C'est avec ces trois seules figures que l'artiste a su rendre de la manière la plus expressive ce drame saisissant et surnaturel; et c'est là, suivant nous, la partie la plus forte de toute son œuvre. — Laissant à d'autres les légions de figures, dont chacune est chargée de révéler au spectateur une des impressions que veut faire éprouver le peintre, évitant les mouvements violents que beaucoup ont cru inséparables de l'extase, dédaignant même cette nuée qui accompagne toujours le saint béatifié, M. Flandrin n'a employé d'autres moyens pour émouvoir que la simplicité dans la composition, une compréhension intime du sujet et la science de son pinceau.

L'attitude du saint exprime un ravissement indicible; mais comment décrirons-nous toutes les expressions diverses que son admirable tête réunit? Les sentiments en apparence les plus contraires s'y rencontrent : humilité et triomphe, adoration et grandeur, douceur et puissance. Sa bouche est prête à s'ouvrir pour louer le Seigneur; ses yeux contemplent ses mystères adorables, dont il décrivait plus tard à ses disciples une faible partie dans ces paroles triomphantes : « O profondeur de l'amour divin! Les anges, se voilant de leurs ailes, cherchent à sonder tes abîmes; mais ils ne voient que les bords de tes miséricordes. »

Les deux anges qui sont près de lui regardent avec admiration cet homme en qui la puissance de Dieu éclate d'une manière si évidente, et, sans courber leur front jusqu'à l'adoration d'un simple mortel, ils vénèrent en lui celui que le doigt de l'Eternel a touché et qui va être admis à contempler les merveilles célestes.

Comme expression et comme dessin, ces anges rappellent tout à fait la belle manière de Raphaël, et, bien que tenant un rang secondaire, ils seront cités un jour parmi les œuvres les plus remarquables créées par le pinceau de M. Flandrin.

Dans la frise de la nef latérale, et pour faire pendant au chœur des Vierges, on a représenté une procession de martyrs; au-dessous d'eux se lisent ces émouvantes paroles, empruntées au récit de l'Apocalypse, se rapportant aux élus : *Hi sunt qui venerunt de tribulatione magna et laverunt stolas suas in sanguine Agni.* « Ce sont ceux qui sont venus ici après avoir passé la grande tribulation, et qui ont lavé leur robe dans le sang de l'Agneau. »

Il serait trop long de détailler chaque figure en particulier : nous signalerons cependant à l'attention des visiteurs une belle figure grecque, drapée de pourpre, dont la tête ceinte de la bandelette, rappelle par son grand caractère les plus beaux profils antiques; — puis une tête à l'expression mélancolique, qui se penche sous l'influence du recueillement et de la prière; — le personnage vêtu d'un manteau blanc, qui lève les yeux au ciel et unit aux plus belles lignes des statues athéniennes la profondeur mystique des premiers âges chrétiens; — enfin un jeune homme à la figure pâle et mélancolique, à la chevelure blonde, à l'œil bleu et limpide : ses traits portent encore l'empreinte de ces douloureuses luttes où l'artiste, seul aux prises avec son génie, semble avancer péniblement dans l'arène et douter de l'avenir : son regard s'élève comme pour demander à la religion de fortifier en lui cette alliance intime de la science unie à la foi. Près de lui, son ami, peut-être même son frère, a l'air de s'abriter sous son aile et de lui demander une part de ses pénibles labeurs. Ils tiennent tous à la main une palme, symbole du triomphe qu'ils ont remporté sur le mal, tandis que chaque visage rappelle, par son type particulier, le grec, le romain, tous les peuples enfin que saint Paul a évangélisés et qui sont réunis non loin de sa chapelle comme les prémices de son apostolat.

Il nous reste, pour terminer cette analyse, à parler des deux anges qui dominent la procession des martyrs. L'un d'eux, dont la physionomie juvénile indique la force de l'âge, tient, d'une main, le joug destiné à soumettre les passions; de l'autre, la palme réservée à qui saura les asservir. Sa pose exprime la nécessité impérieuse du devoir et la calme satisfaction qu'on éprouve à s'y soumettre : *Dirupisti vincula mea.* L'autre baisse vers la terre la pointe du glaive qui lui a servi à combattre, et sa main, élevée par un geste sublime, tient la couronne destinée au vainqueur. Ses traits nobles et fiers

brillent de cet éclat que donne la joie du triomphe, et toute son attitude est bien le symbole d'une victoire morale ennoblie par le sentiment religieux : *exiit vincens*.

Ces anges, modèles de l'humanité tout entière, personnifient plus particulièrement l'apôtre Paul. Quel caractère en effet eut jamais à lutter contre des passions plus ardentes et les soumit si humblement au joug de la foi; quel homme aussi combattit plus vaillamment les grossières erreurs du paganisme et amena un plus grand nombre d'âmes vers la couronne du salut ?

Dans la chapelle de la Vierge nous avons parlé de figures analogues; mais autant la composition de saint Paul est supérieure à celle du couronnement, autant les anges symboliques de l'un surpassent l'exécution des autres. On regrette ici que le crayon n'ait pas cédé la place au ciseau et que ces deux puissantes figures ne soient pas taillées dans le marbre éternel.

Tels sont les principaux morceaux de peinture dont se compose l'œuvre de M. Flandrin; nous avons pensé que la meilleure critique consiste dans l'explication détaillée de chaque sujet, et dans l'expression de toutes les sensations que nous avons éprouvées devant cette immense page. Nous laissons au public intelligent à compléter ce travail ou à le rectifier suivant les impressions diverses qu'il peut faire naître.

M. Flandrin a été puissamment aidé dans sa tâche par son frère Paul, qui, abandonnant pour quelques temps le paysage auquel il doit sa réputation, a repris ses premières études de peintre d'histoire; par M. Balze, qui vient de passer six années à Rome à copier les *Stanze* de Raphaël, et qui a porté dans sa collaboration la science de l'artiste unie au dévoûment de l'amitié; enfin par un de ses meilleurs élèves, M. Louis Lamothe, de Lyon. Disons à la louange de ces artistes qu'ils n'ont négligé aucune partie, qu'ils ont écouté toutes les observations bienveillantes, qu'ils ont travaillé sans relâche jusqu'à ce qu'ils aient vu leur pensée réalisée vivante et complète sous les efforts de leur pinceau. Disons encore que M. Flandrin a donné à notre ville bien plus qu'il n'avait été stipulé dans le contrat (525), et rendons justice à cette généreuse conscience d'artiste qui se laisse entraîner par l'élan de l'imagination et qui, dédaignant tout calcul de temps et d'argent, s'élève à la hauteur de la mission que son génie lui impose.

Cependant il n'est point de travail, si remarquable qu'il soit, où l'on ne trouve quelques imperfections : ainsi une critique sévère pourrait reprocher à la tête de saint Marc son aspect trop moderne; un manque de modelé dans les mains du Christ de la grande abside ; au saint Paul en extase, des bras trop féminins; quelque chose d'indécis dans l'indication des bras de la Vierge; mais on retrouve aussi des incorrections de dessin dans Raphaël ; est-ce à dire que ce maître par excellence ne mérite pas l'immense réputation que des centaines d'années ont consolidée à tout jamais ?

Ne craignons donc pas de rendre hommage aux brillantes qualités d'un artiste éminent qui, dans cette dernière œuvre, s'est élevé encore au-dessus de lui-même, et a signé dans la ville de Nîmes la plus belle page de peinture que sa palette ait produite jusqu'à ce jour. Répondons à ceux qui, jugeant avec prévention, accuseraient M. Flandrin de n'avoir pu se soustraire à l'influence de la couleur grise trop souvent reprochée à M. Ingres, que, sorti de sa grande école, le disciple a eu assez de force en lui-même pour se dégager de tout esprit de système et devenir original ; à ceux qui recherchent les effets de clair-obscur et ces trompe-l'œil qui, séduisant la vue, font le charme des tableaux à l'huile, nous dirons: avant de vous prononcer, étudiez la décoration des églises byzantines, vous reconnaîtrez bientôt que si la peinture murale a un si grand caractère, c'est qu'en adhérant au monument elle semble en faire partie ; qu'elle cherche autant que possible à se rapprocher de la fresque; et que les personnages doivent faire corps avec l'édifice ainsi que des mosaïques incrustées dans les murs.

Regrettons seulement que la manière dont les fenêtres sont placées soit extrêmement nuisible à l'effet de ces peintures : elles gagneraient beaucoup à être isolées de la grande lumière qui, brillant dans les vitraux, attire forcément le regard, éblouit les yeux, et donne aux compositions des teintes sombres qu'elles n'ont pas en réalité. Mais il faut espérer qu'on trouvera un remède à ce manque d'harmonie et que de sages modifications apportées dans les verrières permettront d'apprécier dans tous ses détails une œuvre aussi consciencieusement mûrie, et qui place son auteur à la tête de l'école spiritualiste.

Dans un siècle d'industrie, où le génie lui-même se prosterne devant le veau d'or, et où les arts semblent sortis du temple avec la foi, il est beau de voir quelques rares exceptions, quelques Chrétiens isolés, conserver dans leur cœur les traditions religieuses, et s'adonner exclusivement à la décoration de nos églises. Une œuvre d'art est toujours une richesse sociale, mais quand elle est unie à la religion, elle partage avec elle le privilége de moraliser la société : l'âme s'élève par cette contemplation à des espérances pleines d'enthousiasme et de vertu, qui produisent toujours une émotion religieuse dans le cœur de l'homme. Les tableaux pieux font à l'âme un bien que rien ne peut remplacer et deviennent véritablement le domaine de tous, quand ils sont tracés sur les murailles d'une basilique ; ils supposent chez l'artiste un saint enthousiasme qui se confond avec le génie, le renouvelle, le ranime et le soutient ; et l'ar-

(525) On avait demandé 34 figures, M. Flandrin en a donné 53.

tiste lui-même procure, au prix de ces travaux d'imagination qui usent si promptement les ressorts de la vie, au prix de ces longues et pénibles études préparatoires, les plus vraies et les plus pures de toutes les jouissances terrestres. Ainsi, par leur puissance d'agir sur la partie morale de l'homme, les arts deviennent un véritable sacerdoce.

Peinture de décor et d'ornement. — La décoration était une des parties les plus importantes dans les anciennes églises romanes, et l'un des caractères distinctifs des monuments de cette époque. C'est seulement du x° au XIII° siècle que l'on trouve les parois des chœurs ornés de peintures et de mosaïques, depuis le sol du sanctuaire jusqu'au sommet de l'abside, les nefs surchargées de figures symboliques, les voûtes d'azur parsemées d'étoiles d'or, et jusques au ton mat de la pierre de taille effacé, dans les fûts et les chapiteaux, sous les plus brillantes couleurs de la palette.

L'ornementation, qui avait d'abord été regardée comme l'accessoire de la peinture, s'éleva peu à peu jusqu'au sommet de l'échelle artistique, et devint un art sérieux alors que les frères Zuccati et les autres maîtres dans la gypsoplastique, exécutèrent leurs étonnants travaux dans l'église Saint-Marc, à Venise.

A la vue de ces vastes murailles où l'histoire de la chrétienté est écrite en termes si sublimes, où chaque pan de mur est comme une instruction vivante pour le fidèle, l'âme se recueille plus profondément en elle-même, et la prière s'élance involontairement vers celui dont la vie miraculeuse a inspiré de si touchants tableaux.

Nous n'admettons que deux genres de décoration pour la maison du Seigneur; ou bien, qu'elle soit simple et modeste comme la vie et la doctrine du Maître, qu'elle ne soit grande aux yeux du Chrétien, que de la pensée de Dieu qui la remplit et des mystérieuses vérités qui y sont annoncées: ou bien, qu'appelant dans son enceinte tous les arts, toutes les pompes, toutes les magnificences, elle les présente comme un hommage éclatant, une offrande choisie, au roi de l'univers.

Dans la décoration générale de l'église Saint-Paul, on a cherché un système d'ornements qui concordât avec l'ordonnance de l'architecture et qui encadrât harmonieusement les travaux de M. Flandrin, sans dépasser les limites d'un budget modeste.

A ce point de vue, les grands travaux à l'encaustique devaient être condensés dans le chœur de l'église, afin de concentrer l'intérêt sur un ensemble aussi complet que possible, tandis qu'on se contenterait, pour les nefs, de peintures de moindre importance.

Le choix qu'on avait fait de M. Denuelle, pour composer et diriger cette partie de l'œuvre, était un sûr garant de réussite, et nous reconnaissons qu'il a rempli sa tâche avec bonheur et talent. — Cet artiste a bien compris que la décoration d'un monument devait avoir deux fonctions principales : la première d'accuser franchement toutes les parties architectoniques, la seconde de classer et disposer tous les sujets religieux dans l'ordre de leur hiérarchie, et de telle sorte qu'ils conservent leur importance, sans nuire cependant à l'effet général dont ils ne sont qu'un élément.

Dans le premier travail, M. Denuelle s'est appliqué à traduire, par la couleur, les deux éléments qui concourent à la construction de l'édifice, savoir: la pierre et les enduits; puis, à bien accuser les parties qui remplissent une fonction plus importante, en donnant à chacune plus ou moins de richesse suivant la place qu'elle occupe dans le monument.

Après avoir, pour ainsi dire, habillé les parois des murailles de leur premier vêtement, le décorateur s'est occupé des détails de l'ornementation qui comprennent aussi la symbolique, les inscriptions et les légendes.

En commençant par le fond de la grande abside, nous trouvons un soubassement rouge qui s'élève au-dessus des stalles à la hauteur de 6 mètres environ. Il est surmonté par cette inscription :

Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum, concupiscit et deficit anima mea in atria Domini. (*Psal.* LXXXIII, 2.)

Paroles empruntées au chantre d'Israël, résumé complet des sentiments qui doivent remplir le cœur du fidèle dans les parvis du Seigneur.

Au-dessus, prennent naissance dix colonnes qui supportent les arcs des croisées, et offrent des ornements d'une richesse en rapport avec l'importance des sujets qui les avoisinent. Une vigne, symbole de l'Église, enroule ses feuilles et ses sarments, où vient se reposer la colombe mystique : elle se détache sur un fond jaune et sert à relier cette partie de l'abside avec la grande coupole dorée qui s'arrondit au sommet.

De riches détails accentuent les nervures et les arcs de la voûte; ils présentent, dans la partie la plus élevée du cul de four, une sorte de *velarium*, destiné, sans doute, à rappeler la tente, image de la vie mortelle du Christ.

Près de là, sont dessinées, dans un médaillon, les deux lettres grecques monogramme de son nom divin.

Nous recommandons à l'attention des visiteurs les niches renfermant les portraits des évangélistes et les colonnes qui précèdent les trumeaux; le peu d'or qui scintille dans leurs chapiteaux et dans leurs bases produit un fort bon effet et accompagne convenablement la teinte bleue qui sert de fond aux personnages. Cette teinte exprime le vide et continue ainsi la série des vitraux qui éclairent l'abside.

Nous ne dirons pas autant de bien des quatre colonnes sur lesquelles s'appuient les grands arcs-doubleaux; le ton vert qui les

couvre en entier, et surtout les teintes chatoyantes de leurs bases, ne sont point en parfaite harmonie avec le reste. Plus de simplicité, peut-être même une teinte qui se fût rapprochée de celle de la pierre aurait servi à reposer la vue dans cette partie du sanctuaire. On aurait mieux distingué les quatre évêques, saint Castor, saint Féréol, saint Firmin et saint Léonce, que M. Colin a sculptés sur les chapiteaux, et qui sont perdus dans la profusion des couleurs qui les recouvrent et les entourent. — La peinture vit de contrastes, et la richesse même fatigue quelquefois lorsqu'elle est poussée trop loin. Il faut savoir faire des sacrifices, mettre des ombres à son tableau et donner à certaines parties la mission de faire valoir les autres.

Des médaillons réservés sous les arcs-doubleaux expriment la loi ancienne et la loi nouvelle, représentées d'un côté par les tables de Moïse en regard de l'Evangile, de l'autre par l'Arche d'alliance, opposée au calice. Le fond d'or qui entoure ces emblèmes est le symbole de la lumière qu'ils ont apportée au monde chrétien.

Dans toute cette ornementation, il est à remarquer que la richesse est d'autant plus grande que la partie décorée occupe une place plus importante dans l'ensemble; elle est disposée en général de manière à donner à l'édifice un aspect grandiose, et à faire valoir en même temps tous les sujets historiques. Ainsi les voûtes sont couvertes d'étoiles sur un fond bleu d'azur, emblème de la voûte céleste. Le dessous des arcs-doubleaux qui les supportent est rehaussé d'ornements et accuse une richesse qui va toujours en augmentant à mesure qu'on se rapproche de l'abside où resplendit le Christ orné du nimbe crucifère. La richesse diminue au contraire au-dessus des arcs et les détails d'ornements disparaissent tout à fait pour faire place à de larges surfaces d'un jaune mat, sur lesquelles se détachent les archanges et les Pères de l'Eglise.

Le fond bleu de la voûte a paru trop intense de ton à quelques critiques; cette observation pourrait s'adresser également à l'aspect général du chœur, si l'on ne tenait compte des dégradations rapides qu'imprime la dent cruelle du temps. De même que dans les tableaux à l'huile les couleurs s'éteignent en vieillissant, ainsi pour les peintures murales, l'action combinée de l'humidité, de la poussière, des vapeurs de l'encens et des flambeaux, produit à la longue cette harmonie douce qui charme l'œil dans les anciennes peintures byzantines, peintures qui ne seraient jamais parvenues jusqu'à nous, si elles n'eussent été exécutées avec des couleurs très-prononcées.

Les bas côtés de la croix, où sont représentés d'un côté le couronnement de la Vierge, de l'autre, le ravissement de saint Paul, ont reçu des ornements analogues à ceux du sanctuaire. Seulement, sous la demi-coupole de Saint-Paul, la vigne et le chardon enroûlent leurs gracieux rameaux, tandis que sous celle de la Vierge, c'est un lis qui exprime, par son blanc calice, les vertus et la pureté de la Mère de Dieu. Les deux voûtes présentent les mêmes teintes et les mêmes ornements que celle de la grande abside.

A leur entrée se lisent, du côté gauche, ces paroles :

Monstra te esse matrem; iter para tutum.

Du côté droit :

Paulus servus Christi, vocatus apostolus.

Le budget ne permettant pas de décorer avec la même richesse tout l'intérieur de l'église, il devenait très-difficile de passer, sans transition brusque, du chœur dans les nefs; il fallait imaginer un ton qui ne heurtât ni la richesse du sanctuaire ni la nudité du reste du vaisseau. Nous croyons que l'artiste a trouvé la solution du problème dans les piliers qui servent à relier ces deux parties. Leur nuance tendre et de bon goût repose l'œil, en même temps qu'elle adoucit un contraste justement redouté.

A l'entrée du chœur se lit cette magnifique inscription, hosanna éternel des esprits célestes :

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

La nécessité de se renfermer dans les limites du devis n'a pas permis de donner à la décoration de la nef la richesse nécessaire pour harmonier cette partie de l'église avec le chœur. On s'est borné à passer une légère teinte vert-pâle sur toutes les surfaces en stuc, tandis que les parties en pierre de Barutel sont restées à nu. Cette nuance verdâtre est bordée dans les angles par un filet foncé qui la détache mieux du ton de la pierre de taille et accentue les arêtes d'une manière plus ferme.

Les peintures sont ici tout simplement à la colle, mais exécutées avec tant de soin et au moyen de couches si multipliées, qu'elles réunissent toutes les garanties désirables de solidité et de longue durée (526).

Pour mieux résister au frottement inévitable dans les parties des nefs qui avoisinent le sol, un soubassement rouge, peint à l'huile, règne tout à l'entour jusqu'à la hauteur de 2 mètres 30 cent., et va relier le dessus des stalles du chœur, qui est du même ton. Toutefois cette peinture n'est que provisoire, elle tient lieu de lambris en noyer, qui seront placés aussitôt que de nouveaux fonds permettront de terminer dignement l'intérieur de ce riche édifice.

Les voûtes présentent aussi une teinte claire, parsemée de petites rosaces brun-rouge clair; les nervures ne sont ornées que jusqu'à peu de distance des clefs; elles offrent deux bracelets différents, l'un à compartiments, l'autre à chevrons, qui alternent ensemble, tous deux exécutés à peu de frais et d'accord avec la simplicité de la voûte.

(526) Ce sont MM. Chenillon et Carras qui ont été chargés de cette partie.

Notre intention n'est pas de nous étendre plus longuement dans la description de détails certainement très-soignés, mais dont l'exécution minutieuse doit disparaître devant l'aspect général de l'ensemble.

Le but nous paraît avoir été atteint, surtout dans le chœur, où, avons-nous dit, s'étaient concentrés tous les efforts de l'artiste, le reste n'étant qu'un accessoire obligé dans lequel on avait dû apporter la plus stricte économie, et se borner à donner l'indication de ce qu'on pourrait faire plus tard.

Nous regrettons que la pensée de la décoration générale n'ait pas été rendue d'une manière complète, et que les transsepts, par exemple, soient dépourvus de toute espèce de peintures: il y a là encore deux demi-coupoles ogivales et deux immenses frises qui appellent le pinceau de l'artiste. Faisons des vœux pour qu'on ne se hâte pas trop d'y placer des ornements disparates, ou des tableaux qui contrasteraient avec le style roman, auquel jusqu'à ce jour, on est resté fidèle; qu'on sache attendre avec patience le moment où l'on pourra demander à MM. Flandrin et Denuelle de venir terminer une œuvre commencée avec tant de talent et de succès.

Vitraux. — Il ne fallait rien moins que le nouvel élan imprimé aux études archéologiques pour réhabiliter en France l'art de la peinture sur verre, art presque oublié et qui se rattache à notre histoire nationale. Né, pour ainsi dire, sous l'influence de la pensée chrétienne, c'est aux rayons du génie français qu'il vient éclore et qu'il grandit bientôt au point d'envelopper sous un prisme brillant le sanctuaire de presque toutes nos cathédrales.

C'est à tort que beaucoup de personnes pensent que le secret des anciens est perdu. Nous connaissons aujourd'hui non-seulement toutes les recettes, mais encore toutes les traditions que les artistes se transmettaient de père en fils, et cet art n'a pas un seul instant cessé d'exister en Europe, depuis la date incertaine de sa découverte jusqu'à nos jours.

Disons même que les procédés des anciens étaient bien incomplets, et que les progrès de la chimie ont procuré des ressources nouvelles, inconnues aux premiers architectes en ce genre, et ont imprimé à nos produits une supériorité sur ceux des époques antérieures.

Les plus anciens monuments que nous connaissions de cet art si fragile, remontent vers le commencement du XII[e] siècle : ce sont quelques verrières de la cathédrale d'Angers, érigée de 1125 à 1140, par Hugues de Semblançay. Le XIII[e] siècle vit terminer Saint-Denis et Notre-Dame de Paris; mais, sous le rapport de l'harmonie et de l'effet mystique, rien n'a pu dépasser la cathédrale de Chartres, dont les vitraux encore si complets semblent un voile irisé jeté sur le sanctuaire.

Après Chartres, la Sainte-Chapelle de Paris et la cathédrale de Reims sont les monuments les plus complets de cette époque. Bernard de Palissy, dans le XV[e] siècle, poussa très-loin la peinture sur émaux; puis parurent Jean Cousin, le Michel-Ange français, et Pinaigrier, le plus grand coloriste dont le pinceau ait jamais décoré un vitrail.

Mais, ainsi que tous les arts arrivés à un certain développement, il y eut pour ce genre de peinture une époque de décadence telle, qu'il fut longtemps impossible de trouver des ouvriers capables de restaurer les beaux vitraux de nos églises, qui tombaient en ruine.

Il appartenait à MM. Brongniart et Aimé Chenavard de préparer au XIX[e] siècle une renaissance à la peinture sur verre, de remettre en pratique les véritables procédés dont les anciens avaient fait usage pour la fabrication des vitraux, d'appliquer les secrets de la peinture en émail et les découvertes de la chimie à des vitres de décors, que les artistes du moyen âge n'eussent pu produire. Enfin, de nos jours, MM. Maréchal et Gugnon de Metz ont acquis dans ce genre une réputation méritée par de nombreux et remarquables travaux. Ce sont eux qui ont été chargés de l'exécution des vitraux de l'église Saint-Paul, que nous allons expliquer avec quelques détails, pour en bien saisir les sujets et guider le visiteur dans ses recherches analytiques.

En commençant par la coupole de la grande abside et sous la principale composition de M. Flandrin, nous trouvons, dans la fenêtre du milieu, le précurseur saint Jean-Baptiste, qui semble annoncer la venue prochaine du Rédempteur. Dans les autres croisées, les quatre grands évêques, prédicateurs du christianisme dans les Gaules : saint Trophime, qui en fut le primat; saint Denis, le glorieux martyr dont Lutèce vit la mort sanglante; saint Martin, le fondateur du célèbre monastère de Marmoutier, regardé comme la plus ancienne abbaye de France; saint Saturnin, qui, refusant d'adorer les faux dieux, fut traîné par un taureau indompté, et perdit la vie dans la capitale du Languedoc.

Au-dessus de l'autel de la Vierge, nous voyons trois fenêtres, dont une représente sainte Anne; l'autre, Marie tenant l'Enfant-Jésus; la troisième, saint Joseph, qui complète ainsi la Sainte-Famille et l'ensemble de cette chapelle. Le vitrail latéral, placé au-dessus de la procession des vierges, et qui est encore inachevé, sera divisé en trois médaillons, représentant les trois principaux faits de la vie de la Vierge, savoir : l'Annonciation, la Mère de douleur et l'Assomption.

Dans la chapelle de Saint-Paul, sont également trois sujets, qui montrent, au milieu, le grand Apôtre de la foi : il tient un parchemin sur lequel se lisent ces paroles, qu'il écrivait dans une de ses Épîtres, comme le résumé de la religion pratique : *Finis autem præcepti est charitas.* « *La fin de tous les commandements, c'est la charité.* » (I *Tim.* I, 5.)

A ses côtés, Tite et Timothée, qu'il appelait ses fils, et qui ont le plus concouru à ses travaux apostoliques.

La verrière latérale, qui surmonte la procession des martyrs, renfermera également trois médaillons, dans lesquels seront représentées la conversion, la prédication et la décollation du grand Apôtre des gentils.

Dans la partie la plus élevée, entre les Pères de l'Eglise, sont deux croisées donnant les portraits de saint Jacques, qui fut choisi pour remplacer saint Etienne dans les fonctions de l'épiscopat, et de saint Philippe qui suivit Jésus, devint en même temps le disciple et le prédicateur de la vérité, et porta l'Evangile jusque dans la Phrygie.

Le transsept sud, attenant à la chapelle de la Vierge, lui est dédié. Ce transsept est éclairé par une rosace, au centre de laquelle est placée Marie. Les douze médaillons qui lui servent d'auréole représentent sa généalogie, et forment en quelque sorte l'arbre de Jessé. Dans de plus petits médaillons, des anges montrent les qualifications de la Vierge selon les litanies.

Au-dessous de la rosace, on voit sainte Catherine, tenant à la main la roue, instrument de son supplice, et sainte Cécile, qui, en chantant les louanges du Seigneur, joignait la musique instrumentale aux mélodieux accents de sa voix.

L'autel placé dans cette portion de l'église sera consacré à saint Joseph ; celui de face au Sacré-Cœur de Jésus.

Le transsept nord est aussi orné d'une belle rosace, dont le milieu est occupé par le Christ ; il est entouré de douze grands médaillons qui représentent les principaux martyrs, et de douze plus petits dans lesquels sont peints des anges tenant les instruments de la Passion. Ces médaillons sont noyés dans un ciel éclatant d'azur, tout parsemé d'étoiles d'or, et dont la voûte de l'église semble le reflet. Sous cette rosace, on a placé saint Etienne, le premier martyr, dont la mort suivit de près celle de son maître ; et saint Laurent, le premier des sept diacres, à qui sa noble réponse au préfet de Rome valut une si douloureuse torture. Ils portent d'une main les instruments de leur martyre, de l'autre la palme du triomphe.

Les vitraux des huit autres croisées du transsept contiennent des saints et des saintes en grande vénération dans toutes les églises de France. Ce sont : les deux saints Jean, saint François et saint Vincent de Paul, sainte Marthe et sainte Claire.

Dans les bas côtés des nefs, on verra des vitraux divisés chacun en trois médaillons de formes variées, représentant les légendes de saint Jean-Baptiste, saint Trophime, saint Gilles, sainte Madeleine, saint Lazare, saint Baudile, saint Castor et sainte Marthe, qui ont vécu pour la plupart en Provence, et y ont établi la doctrine chrétienne.

Au-dessus des fonts baptismaux se trouve placé le vitrail légendaire de saint Jean-Baptiste.

Enfin, la grande et belle rosace, qui s'arrondit sur la porte principale, est consacrée à l'Ancien Testament ; Moïse, le grand législateur des Hébreux, occupe le centre ; dans les grands et les petits lobes, sont les patriarches et les prophètes qui lui ont succédé dans sa mission divine.

Les deux autres petites rosaces de la façade ne présentent aucune figure et ne renferment que des ornements.

La description seule de ces vitraux nous montre combien leur disposition a été bien entendue, et combien chaque sujet est en rapport avec la partie de l'église qu'il est chargé de décorer. A ce premier mérite, qui appartient surtout à l'architecte, il doit s'en joindre deux autres : 1° l'exécution des sujets en elle-même ; 2° la quantité de lumière qu'ils laissent pénétrer dans l'intérieur du monument.

Les sujets sont traités en général d'une manière satisfaisante : M. Maréchal, comme M. Flandrin, a concentré le principal intérêt dans la grande abside, et les cinq figures qui en décorent les fenêtres sont incontestablement les plus belles de son travail. Les évêques ont des expressions sévères et religieuses ; la monotonie de leur costume disparaît sous les riches ornements et la variété des nuances qui brillent dans les draperies. Dans la fenêtre du milieu, saint Jean-Baptiste, revêtu de son costume austère et sauvage, semble encore prêcher au désert, tant son visage est énergique et son geste véhément ; il forme un heureux contraste avec les saints prélats, dont les vêtements sont si riches et les traits empreints d'une si douce mansuétude.

La chapelle de la Vierge nous a semblé moins heureuse : plus de naïveté et moins d'affectation eussent été désirables dans la jeune femme de Nazareth, dont la pose est trop maniérée. La figure de sainte Anne n'est pas non plus irréprochable sous le rapport du dessin ; mais le saint Joseph rachète bien des défauts par le beau caractère de sa physionomie.

La verrière de Saint-Paul, sans présenter des qualités éclatantes, contient cependant des parties bien traitées ; elle n'offre à la critique ni mérite éminent, ni défauts à signaler.

Le cadre de cette notice ne nous permet pas d'entrer dans le détail de tous les autres vitraux, qui d'ailleurs ne sont point encore terminés au moment où nous écrivons. Mais il ne faut pas cependant passer sous silence les portraits de sainte Catherine et de sainte Claire, charmantes figures qui respirent, dans une attitude pleine de modestie, la plus gracieuse suavité, et seront certainement une des meilleures de l'œuvre entière.

Si, par la manière dont ils sont traités, les vitraux de l'église Saint-Paul offrent de grandes qualités sous le rapport du dessin et de la composition, nous les croyons défectueux à l'égard de la couleur et de l'intensité de lumière qu'ils projettent dans l'intérieur de l'église.

Nous avons déjà reproché à l'architecte

d'avoir percé trop d'ouvertures; on aurait pu remédier à ce défaut en leur adaptant des verrières assez foncées pour qu'elles ne laissent pénétrer que cette demi-obscurité si favorable aux mystères du culte et aux pompes de la religion, ainsi qu'on en trouve de si beaux modèles dans les anciennes églises gothiques.

Non-seulement l'auteur des vitraux n'a pas apprécié toute la différence qui existe entre l'éclatant soleil du midi et l'atmosphère brumeuse du nord, mais il s'est encore trompé dans ses calculs, en employant des teintes très-harmonieuses à la vérité, mais beaucoup trop claires en général. Il est certaines heures de la journée où leur éclat est si éblouissant, que le sanctuaire est inondé de lumière, et qu'on ne peut apprécier les autres travaux d'ornementation qu'en les isolant par des moyens factices.

Dans une œuvre aussi importante que celle de cette immense décoration, il est du devoir de chaque partie de se prêter un mutuel secours et de se faire valoir l'une l'autre. Or, ici les vitraux se nuisent à eux-mêmes, tout en nuisant à l'ensemble de tous les autres travaux. Est-ce la faute de l'architecte ou celle de M. Maréchal? Nous ne savons; mais nous insistons sur ces observations, dans la pensée qu'il est temps encore d'y porter remède : il doit être possible d'assombrir quelques teintes, d'éteindre quelques blancs trop brillants. Nous espérons qu'à sa prochaine arrivée dans notre ville l'artiste sera le premier à reconnaître la justesse de notre critique, et qu'en perfectionnant ses verrières il laissera dans la ville de Nîmes une œuvre qui augmentera encore une réputation justement acquise.

Menuiserie. — Il n'est pas de travaux plus importants en menuiserie que ceux qui s'exécutent dans les édifices religieux. Susceptibles, pour la plupart, du plus grand style et du plus noble caractère, développés ordinairement sur une vaste échelle et avec cette absence de parcimonie qui laisse toute latitude au génie, ils permettent à l'artiste de créer des monuments durables et de léguer aux générations futures un témoignage de son habileté et du degré de perfection auquel l'art était arrivé dans le siècle où il a vécu.

L'importance que l'architecte de l'église Saint-Paul a donnée à la menuiserie dans la décoration intérieure, jointe au talent avec lequel ont été exécutés tous les travaux, demandent, dans cette notice, un article spécial, et il est du devoir de la critique d'entrer dans quelques détails à ce sujet.

C'est M. Hoën Bernard, de Nîmes, qui a été choisi pour assembler toutes ces immenses pièces de noyer. M. Colin, en les sculptant, nous a prouvé que son ciseau n'était pas moins habile à fouiller le bois que la pierre et le marbre.

Leur œuvre simultanée comprend six parties principales, savoir : les confessionnaux, la chaire, le banc-d'œuvre, les stalles du chœur, les tambours; enfin, le buffet d'orgue et la voûte sur laquelle il repose. Nous consacrerons quelques lignes à chacun de ces ouvrages, car nous voyons là de véritables œuvres d'art, dignes en tous points d'arrêter les regards du visiteur.

En commençant par les stalles, la partie certainement la plus importante, on verra qu'elles garnissent le fond de l'abside circulaire sur un arc de 8 mètres; et qu'elles s'élèvent jusqu'à une hauteur de 3 m. 50 c. Les dix-sept places qu'elles renferment sont divisées par des *museaux* ou appuis, de formes élégantes, qui se relient aux cloisons par une colonnette romane. Au devant est sculptée une petite tête qui alterne avec une feuille d'ornement. La partie supérieure du dossier est surmontée par un fronton triangulaire en rapport avec celui des confessionnaux, et sur lequel se lisent des inscriptions tracées en caractères byzantins ainsi que ceux des autres légendes qui se trouvent dans l'église : ***Cantate Domino; Exsultate Deo; Laudamus te; Gratias agimus tibi; Tu solus sanctus,*** etc., etc. Le tout est surmonté d'un lambris circulaire parfaitement adapté à la courbe de l'abside.

Les stalles sont élevées sur deux marches de 15 centimètres chacune, devant lesquelles se rangent, en contre-bas, les prie-Dieu, dont les tablettes cintrées dans leurs deux sens, exigeaient une certaine habileté, ainsi que les petits siéges des miséricordes qui s'élèvent et s'abaissent à volonté. Dans les deux cas, l'ouvrier a fait preuve de grandes connaissances dans la coupe et l'assemblage de toutes ces pièces.

Les parties les plus élégantes de ce travail sont évidemment les deux cloisons latérales, formées par des consoles de formes très-gracieuses, où sont sculptées des rosaces et des grappes de raisin.

Le banc-d'œuvre, où se tiennent pendant l'office les marguillers, notables, etc., doit toujours présenter un degré d'ornementation proportionné à l'importance du monument. Celui de l'église Saint-Paul est simple, les bancs sont bien disposés et peuvent contenir jusqu'à dix-huit places. Les ornements sont rares, trop rares peut-être pour se trouver en rapport avec le reste de la menuiserie qui est extrêmement travaillée; mais leur simplicité modeste sert à faire mieux valoir la richesse que l'architecte a réservée pour la chaire et les stalles.

Les confessionnaux, outre leur destination spéciale, servent aussi à la décoration des chapelles et des bas-côtés de l'église. Nous en trouvons quatre dans Saint-Paul : deux sont placés dans les transsepts, deux autres dans les bas-côtés du chœur au-dessous de la procession des vierges et des martyrs. Ils portent dans leur ensemble le cachet de l'architecture byzantine, et n'ont d'autres détails de sculpture qu'une feuille découpée pour donner jour à l'intérieur, et la croix grecque qui se dessine sur le fronton triangulaire.

De tout temps, la construction des chaires

à prêcher a présenté les plus grandes difficultés à la menuiserie, soit dans les parties qui composent le corps de l'œuvre, soit dans la coupe de l'escalier et la manière de profiler les rampes, soit enfin dans les ornements nombreux, souvent bizarres, dont elles sont ordinairement surchargées.

M. Bernard en a déjà exécuté plusieurs dans notre pays aussi bien que dans le nord de la France : mais il n'avait jamais apporté, dans aucune de ses œuvres précédentes, une plus grande intelligence de son art.

La chaire de l'église Saint-Paul repose sur une solide charpente de chêne, où chaque partie est assemblée avec une telle adresse qu'il est souvent impossible de découvrir les joints et les boulons qui lient les pièces importantes : tout cela est si bien dissimulé qu'il serait extrêmement difficile de démonter cette chaire sans le secours de celui qui l'a exécutée. La partie postérieure présente quelques pièces de support remarquables par leur solidité et leur dimension. Nous indiquerons aussi les quatre montants de face sur lesquels sont sculptées les colonnettes : au lieu d'éviter un travail considérable en les appliquant tout simplement sur le bois, elles y ont été fouillées et sculptées, et présentent, de cette manière, toutes les garanties désirables de durée et de bonne conservation.

Si nous examinons le dessin général de la chaire, nous reconnaîtrons que toutes ses parties sont dans un juste rapport les unes avec les autres, et qu'elles joignent l'élégance à la simplicité. Les ornements distribués avec discrétion et sagesse sont du meilleur goût; l'abat-voix qui la recouvre, bien qu'un peu mesquin dans ses dimensions, présente cependant un profil sévère supporté par des courbes gracieuses et surmonté par un couronnement découpé avec art. Le corps de la chaire est formé extérieurement par des caissons qui se marient à quatre colonnes ouvragées du haut en bas. La rampe est aussi garnie de jolies colonnettes ornées de bases, chapiteaux et bracelets dans le caractère de l'ensemble du monument.

Si la critique avait un reproche à faire à cette chaire, elle pourrait blâmer le trop grand nombre d'angles et de parties rectilignes : elle demanderait aussi que la partie inférieure fût terminée par une espèce de cul-de-lampe, pour éviter un angle droit dont les arêtes sont trop dures. Cependant, tel qu'il est, ce petit monument, fait le plus grand honneur à l'architecte qui en a donné le dessin, au menuisier qui en a assemblé les parties, et au sculpteur dont le ciseau n'a jamais taillé de plus jolis détails d'ornement.

Nous avons cru devoir insister sur la description de cette œuvre, parce qu'elle attirera certainement, dans l'église, l'attention de tous les connaisseurs.

Il nous reste à parler de l'orgue, non point encore sous le rapport de l'instrument de musique, mais dans ce qui touche à la menuiserie; c'est de l'œuvre entière sinon la partie la plus travaillée, du moins celle qui présentait le plus de difficultés, comme il est facile de s'en convaincre en examinant la place qu'il occupe dans la nef. On peut dire qu'il n'a d'autre support que lui-même, puisqu'il est seulement établi sur une charpente cachée par des arcs en noyer d'un jet très-hardi. Placé au-dessus des trois portes d'entrée, dont l'une forme le plein-cintre, tandis que les deux autres présentent une légère courbe ogivale, il devenait d'autant plus difficile de l'ajuster à la muraille que les arcs de voûte, les nervures et les voussoirs réunissaient trois inclinaisons différentes, qu'il a fallu combiner et raccorder ensemble: Nous recommandons cette partie aux hommes de l'art; ils comprendront mieux que nous ne saurions l'expliquer, les difficultés inouïes qui se sont rencontrées dans l'exécution de cette pièce, difficultés qui demandaient, pour être surmontées, des connaissances toutes spéciales dans la géométrie pratique et dont l'exécution a dépassé toutes les espérances de l'architecte.

Sur les tourelles à huit pans qui forment le buffet d'orgues, et qui sont soutenues par des encoignures en trompes, s'élèvent trois petits monuments à colonnes, couronnés eux-mêmes par une coupole élégamment arrondie.

Aux deux côtés sont adaptés des panneaux découpés à jours, d'un travail extrêmement délicat, mais qui se trouvent malheureusement presque perdus pour les visiteurs, à cause de la place cachée qu'ils occupent sur les parties latérales de l'instrument.

Nous mentionnerons aussi, pour compléter cette énumération, les deux tambours à crénaux qui doublent les portes de façade quelques travaux dans les sacristies non encore terminés, enfin le tabernacle posé sur l'autel et dont la forme rappelle en petit celle du *ciborium*. Tous ces ouvrages remarquables à plus d'un titre, sont cependant de moindre importance que ceux dont nous avons parlé d'abord, et c'est principalement sur l'orgue, la chaire et les stalles du chœur que MM. Bernard et Colin doivent être fiers de graver leurs signatures.

Orgue, Ciborium, Mosaïque, etc. — Après avoir parlé de l'orgue sous le rapport de son enveloppe, c'est-à-dire, de ce revêtement sculpté dont nous avons apprécié les détails, il convient de nous occuper de l'instrument en lui-même, d'étudier le mécanisme de cette grande voix qui, dans les jours de fêtes, inonde les voûtes des flots de sa religieuse harmonie, et semble inviter les fidèles à s'unir au chœur des anges et des séraphins dans l'adoration du Seigneur.

L'orgue est incontestablement le plus beau et le plus complet des instruments de musique; c'est aussi peut-être le moins connu de tous particulièrement en France. L'usage tout profane auquel il fut employé jusqu'au VIIe siècle, le fit bannir des temples chrétiens, et les Pères de l'Eglise se prononcèrent sévère-

ment contre son emploi. Mais aussitôt que les fêtes et les spectacles du paganisme eurent disparu avec les fausses divinités pour lesquelles ils avaient été institués, l'orgue fut transporté dans les basiliques chrétiennes et vint prêter un nouveau secours au culte, en donnant un attrait de plus aux exercices religieux. « Son mécanisme, disait Choron, a quelque chose de mystérieux, analogue aux mystères chrétiens. » Aussi sa place véritable est-elle dans une église, où la gravité et la majesté qui caractérisent ses sons peuvent seuls accompagner dignement la mélodie calme et sublime des chants sacrés.

Les plus grandes orgues connues sont celles de Saint-Sulpice, à Paris; de Saint-Paul à Londres; du temple protestant, à Strasbourg; de l'église de Fribourg, en Suisse; enfin, l'orgue admirable de la cathédrale de Beauvais, construit depuis peu d'années avec de nouveaux perfectionnements.

Sans avoir la prétention exorbitante d'entrer en concurrence avec aucun de ces instruments devenus célèbres, l'orgue de Saint-Paul, approprié à la dimension du vaisseau de l'église, offre des qualités, et nous a paru convenir en tous points à sa destination. Son auteur, M. Cavaillé-Coll, de Paris, était déjà avantageusement connu par les travaux analogues qui lui avaient été confiés par le gouvernement dans les églises de Saint-Denis et de la Madeleine.

Relativement à sa construction, le mécanisme et les divers jeux sont bien disposés, faciles à démonter pour être réparés au besoin; les tirages et les autres mouvements agissent avec netteté et précision; la force du vent est distribuée convenablement, de manière à alimenter tous les jeux; enfin les sommiers d'une hauteur convenable sont bien étanchés et solidement construits.

La partie sonore de l'instrument n'est pas moins digne d'éloges, autant que nous avons pu en juger après une première audition; les notes basses, surtout, nous ont paru pleines, fortes et vibrantes; on pourra par leur moyen, obtenir de grands effets dans tous les morceaux brillants. Pour les mélodies, qui exigent surtout de la souplesse et de la douceur, certains jeux laissent quelque chose à désirer, mais ce défaut disparaîtra sans aucun doute, à mesure que l'instrument sera plus joué.

Les diverses pédales dont il est pourvu, mettent à la disposition de l'organiste des ressources nombreuses et lui permettent d'ajouter encore au parti que l'on peut tirer de l'instrument. Toutefois, il ne présentera un ensemble complet que lorsqu'on y aura ajouté de nouveaux jeux de pédales séparés et appropriés à la sonorité de l'orgue.

L'église Saint-Paul renfermera cinq autels de marbre : le principal, ou maître-autel, est placé au centre du chœur entre les deux grands arcs latéraux, et exhaussé de trois marches au-dessus du sol du sanctuaire.

Il se compose de trois parties : *l'autel* proprement dit, le *rétable* et le *reliquaire.*

L'*autel* est en marbre blanc, décoré de petites colonnettes romanes extrêmement variées dans les dessins qui ornent les fûts et les chapiteaux. Ces colonnes supportent de petits frontons triangulaires, alternant avec des arcades à plein cintre et garnis, dans leurs intervalles, par des grappes de raisin et des épis de blé.

Le *rétable* contient le tabernacle; c'est, par conséquent la partie la plus précieuse de tout l'édifice; aussi l'architecte l'a-t-il conçu en or, enrichi de pierreries et d'émaux. Mais pour le moment, il faudra se contenter d'un provisoire et d'une richesse simulée.

Il en est de même de la partie supérieure ou *reliquaire*, qui sera susceptible de toute la richesse que les ressources de la fabrique ou les dons des fidèles pourront lui accorder.

Au devant de l'autel, et comme marchepied, se trouve un degré qui, au milieu de belles incrustations en mosaïque, renferme trois médaillons dont les cartons ont été dessinés par M. Flandrin. Au milieu, le péché originel; de chaque côté, les quatres fleuves du paradis : le Tigre, l'Euphrate, le Gehon et le Phison. Ces médaillons gravés au burin et rehaussés d'un stuc de couleur rouge sont reliés par des bandes circulaires qui vont se rattacher elles-mêmes à l'encadrement général de la dalle.

Tout cela est renfermé dans un *ciborium* de la forme la plus élégante, qui, à lui seul, est un véritable monument, et que nous devons décrire avec soin à cause de l'importance qu'il occupe dans l'ensemble de la décoration du chœur.

On entend par *ciborium* une espèce de dais, élevé sur des colonnes au-dessus du maître-autel, et qui a donné naissance aux *baldaquins*, adoptés plus tard dans certaines basiliques de Rome et de Paris. Son usage remonte aux temps les plus reculés de l'art religieux, et il est de toute probabilité qu'il fut pour les premiers Chrétiens ce qu'était l'Arche sainte pour les Hébreux. On donnait à cette partie de l'édifice la plus grande splendeur, car elle contient la table des mystères, la relique précieuse, la sainte hostie, et résume ainsi à elle seule tout le principe religieux. La voûte et l'élévation qui en forment en quelque sorte le dôme, sont, comme la châsse, destinées à la préserver et à l'abriter. L'espace qu'il occupait dans le sanctuaire s'appelait le *Saint des saints* (*Sancta sanctorum*).

Le ciborium de l'église Saint-Paul repose sur trois degrés de marbre blanc : quatre colonnes en griotte d'Italie, surmontées d'élégants chapiteaux, servent de points d'appui à la partie supérieure de l'édifice. Sur chaque face, s'élève un tympan triangulaire ayant une archivolte pour base, et percé au centre par quatre lobes à jour, qui ajoutent à la légèreté d'ensemble, et contribuent à lui donner plus spécialement le caractère d'une châsse. Le fond des tympans est garni d'un quadrille sculpté avec rosaces en

blanc, se détachant sur un fond légèrement coloré. La crête dorée (527) qui couronne le monument se compose d'un ornement sculpté, terminé par une palmette, diadème brillant qui offre un aspect de grande splendeur. Le dessous du ciborium forme une voûte d'arêtes, peinte en bleu et semées d'étoiles d'or, image du ciel. Enfin, des anges tenant des encensoirs, des calices et des oliphans, reposent sur les chapiteaux, à chaque angle extérieur et complètent cette décoration remarquable, qui fait le plus grand honneur à M. Questel, et ajoute beaucoup à l'importance et à l'effet intérieur de son église.

Nous citerons aussi, pour leur accorder une grande part d'éloges, M. Colin, l'auteur de ces quatre figures d'anges, rappelant si bien la simplicité naïve du XII[e] siècle et de ces élégants chapiteaux que nous ne saurions trop recommander à l'examen des connaisseurs; enfin, M. Denuelle qui, dans l'ornementation a fait preuve du meilleur goût en harmoniant cette partie avec l'ensemble de la décoration générale.

Pour compléter l'énumération de tous les travaux de l'église Saint-Paul, il nous reste à mentionner quelques autres parties qui ne sont point encore terminées ou qui n'occupent point leur place définitive. Telle est la table de communion exécutée en marbre blanc, ornée d'une série de colonnettes romanes, et présentant dans le milieu une partie accorante à deux venteaux en bronze; elle sort des ateliers de M. Grimes de Montpellier, ainsi que tous les autres ouvrages de marbrerie.

Les deux côtés du chœur sont fermés par des grilles mobiles et dormantes, en fonte de fer, dont l'ornementation est aussi en rapport avec le style général de l'architecture.

Les portes extérieures et intérieures sont ornées de pentures en fer forgé et ciselé, venant des ateliers de M. Boulanger de Paris.

Les autres serrureries, entre autres les grilles des fenêtres des sacristies, qui présentent un travail de forge et d'ajustement assez remarquable, ont été exécutées à Nîmes par M. Marius Nicolas.

Tout le chœur sera pavé en mosaïque, et bien que les travaux de ce genre soient encore peu avancés, nous avons déjà pu apprécier le talent des frères Mora, mosaïstes stucateurs, qui se sont formés à Venise par l'étude du riche pavé de sa magnifique basilique. L'avant-chœur et le sanctuaire de Saint Paul présentent deux dessins différents : ce sont des croix de Malte et des croix grecques formées les unes par des lignes brisées, les autres par des lignes courbes. Les motifs qui sont fort bien en détail, nous ont paru un peu petits pour la dimension du chœur : nous aurions préféré un grand caisson dans le milieu, ou quelques figures et ornements symboliques. Cependant, tel qu'il est, ce travail, dans son exécution et dans son effet, rappelle bien la mosaïque romaine et offre le même caractère d'élégance, de fini et de durée. Les procédés employés par les frères Mora sont les mêmes que ceux de leurs ancêtres. Comme eux, ils incrustent leurs petits cubes de diverses couleurs dans une couche de béton à demi-solide; puis ils égalisent la surface en passant un pesant rouleau qui, par son poids, incruste encore mieux le marbre dans le ciment, et force celui-ci à combler tous les interstices; ils complètent avec la *dame* ce travail de solidité, le polissent au moyen d'une pierre de grès, et obtiennent ce brillant et cet uni qui font rivaliser leurs ouvrages avec les plus belles mosaïques que nous ait transmises l'antiquité.

Telle est la série de travaux qu'a nécessités la construction de l'église Saint-Paul; tels sont les éléments qui en font un des monuments modernes les plus intéressants et les plus complets du midi de la France.

Il nous reste, en terminant cette notice, à émettre le vœu que les derniers travaux marchent rapidement vers leur fin, pour satisfaire au désir de cette partie de la population impatiente d'inaugurer sa nouvelle paroisse. Nous voudrions aussi, dans l'intérêt de l'art religieux, que par la suite, on ne plaçât dans ce monument byzantin, aucun ornement, de quelque nature qu'il puisse être, qui ne fût en rapport avec le style de l'architecture. Puisque M. Questel a constamment cherché l'unité dans toutes les parties de son église, et en a traité tous les détails avec le soin le plus minutieux, il serait à désirer que son œuvre fût continuée sous le même point de vue, et que des ornements bizarres et disparates ne vinssent pas contraster péniblement avec l'ensemble des autres travaux. En consultant l'architecte ou en nommant une commission spéciale qui correspondra avec lui, toutes les fois qu'il s'agira d'ajouter une partie nouvelle à l'ameublement de l'église, le conseil de fabrique, ne pourra qu'y gagner, et aura ainsi sa part de mérite à l'accomplissement d'une œuvre dont s'enorgueillira à juste titre notre cité, et que nous envient déjà toutes les villes voisines.

Ne désespérons donc point de l'avenir des arts dans notre pays, puisque, dans un temps où les plus grandes préoccupations assombrissaient l'avenir, loin de suspendre des travaux coûteux, on s'est imposé, au contraire, de nouveaux sacrifices pour terminer dignement une œuvre capitale, que les prévisions d'une prudence craintive auraient conseillé d'abandonner ou d'ajourner indéfiniment. Félicitons les membres éclairés du conseil municipal qui, pour la construction, la décoration et l'ameublement de l'église Saint-Paul, ont fait appel à des hommes

(527) La dorure du *ciborium* ainsi que toutes les autres parties dorées du chœur ont été exécutées par M. Vieillard.

spéciaux, parvenus par leur mérite à une haute réputation, et n'ont pas reculé devant quelques sacrifices pécuniaires pour doter notre ville d'un monument digne de figurer à côté de nos antiques ruines.

C'est ainsi que les arts, comme tout ce qui est grand et élevé, méritent d'être traités : des demi-mesures, des moyens-termes ne produisirent jamais rien de complet ni d'original. En élevant l'église Saint-Paul, Nîmes aura mérité une place importante dans l'histoire de l'art chrétien au XIXe siècle. Puissent les autres cités marcher dans cette voie de progrès, et enrichir notre pays de monuments, où se lirait en nobles caractères le passage d'une génération, qui serviraient de jalons à l'histoire des beaux-arts en France, et légueraient un souvenir durable aux siècles futurs.

PEINTURE. Nous repoussons autant pour la peinture que pour les autres branches de l'art, l'origine terrestre et même *casuelle* que les théories rationalistes du dernier siècle et du nôtre voudraient lui assigner. Nous nions absolument que, généralement parlant, les premiers artistes aient été comme des enfants qui savent à peine bégayer, et qui, avec l'âge et l'instruction qu'ils reçoivent, finissent par devenir des hommes faits. L'*artiste plante* est aussi absurde, aussi inconcevable que l'*homme plante*, et il faut que nos théoriciens modernes soient bien hostiles à l'idée de Dieu et de la révélation primitive qu'il a faite à l'homme, pour oser persévérer avec tant d'opiniâtreté dans un système que réprouvent à la fois les témoignages historiques aussi clairs que le jour et le simple bon sens. En effet, les premiers éléments de l'histoire, que nous apprennent-ils? Que chez les peuples les plus anciens, les plus reculés, tels que les Assyriens, la pratique des arts était passée à une perfection qui, sous certains rapports, n'a jamais été surpassée, ni même égalée depuis.

Ils nous apprennent aussi qu'il n'y a jamais eu une marche uniforme quant aux progrès de l'art, parmi les diverses nations du globe, puisque les unes avançaient tandis que les autres reculaient. Bien plus, ils nous révèlent cette particularité remarquable, qu'on a vu plus d'une fois le même peuple, passer successivement du progrès à la décadence, et de la décadence au progrès. Or, un tel ordre de faits n'est-il pas diamétralement opposé au système rationaliste qui voudrait que l'humanité, dans les arts, comme dans la philosophie, eût débuté par l'état sauvage pour arriver graduellement à l'état de civilisation? Et puis, est-on bien d'accord sur le véritable sens de ces deux mots *décadence — progrès?* Tout dépend ici du point de vue auquel on se place. Aux yeux de celui qui prise, avant tout, dans la sculpture, par exemple, la force, la noblesse, la vigueur de l'expression, les statues martiales découvertes dans les ruines de Ninive l'emportent sur les plus correctes, les plus élégantes, dues au ciseau grec ; et même ces dernières le cèdent encore à leurs aînées, dans l'ordre du temps, à celles d'Egine, rivale d'Athènes. De même, en fait de peinture, l'amateur des tableaux appartenant à l'*Ecole mystique* de l'Ombrie, qu'il regardera et avec raison, selon nous, comme la première de toutes, déplorera, dans la dernière manière de Raphaël, les symptômes réels d'une prochaine et rapide décadence, tandis que l'amateur du genre purement naturaliste, y verra avec bonheur le signe non équivoque de l'envahissement du sensualisme dans l'art. Ainsi, pendant qu'aux yeux de celui-ci le peintre d'Urbin progresse, aux yeux de celui-là, il tend visiblement à son déclin. Ce n'est pas que nous prétendions qu'il ne faille compter pour rien les influences de religion, de gouvernement, de mœurs publiques, de climats, et beaucoup d'autres, qui ont pu souvent déterminer les diverses phases dont nous venons de parler. Nous leur accordons, au contraire, une large part. Il y a plus : c'est que des événements fortuits, tels que la conquête et les dévastations qu'elle entraîne, ont pu anéantir les livres, les monuments et les objets d'art d'un peuple, et le mettre dans la nécessité de reprendre, en des temps meilleurs, l'art et la science à nouveau. Cette particularité n'est point rare dans les Annales des nations, dont nous ne connaissons d'ailleurs que très-imparfaitement l'histoire, à cause de la perte de leurs titres et même de leurs noms. Mais tout ceci milite plutôt contre que pour le système dont il s'agit.

On nous répète sans cesse que la cabane de bois fut le point de départ, le thème, en quelque sorte, de la plus belle architecture du monde, de celle des Grecs. D'abord, nous nous permettrons de contester cette supériorité *absolue* de l'architecture grecque, et, même en l'admettant, à qui espérera-t-on faire croire qu'un type aussi plat, aussi vulgaire que la cabane ait pu *générer*, (qu'on me passe le néologisme), les plus beaux monuments. On ne voit pas trop bien en quoi cette forme est plus distinguée que telle ou telle autre, en fait de lignes, d'ensemble et de caractère. C'est massif, lourd et surtout écrasé. Nous ne saurions donc admettre que la ressemblance parfaite, quant au plan et à l'ordonnance, des temples les plus célèbres avec ce type primitif, soit le plus bel éloge qu'on en puisse faire. Nous sommes persuadés, au contraire, qu'une telle ressemblance est très-fâcheuse, et qu'elle diminue beaucoup le mérite des édifices qui la retracent avec tant de fidélité.

On répondra à cela, que la gloire des architectes qui les ont conçus sur un tel modèle, c'est de l'avoir embelli au moyen de la sculpture, de la peinture, et par l'emploi des plus riches matériaux. Mais, qui ne voit que ce n'est pas là répondre à la difficulté, puisque cet art et cette richesse ne sont que des accessoires brillants qu'on eût fait valoir avec tout autant d'avantages, pour ne pas dire plus, sur d'autres types plus nobles ou

plus gracieux que celui dont il s'agit.

Pour en revenir à la peinture, objet de cet article, nous ne croyons pas non plus qu'on doive en attribuer l'origine, comme on le dit communément, au désir de reproduire sur la toile ou sur tout autre surface lisse les traits d'une personne chérie. On n'en donne aucune espèce de preuve. Au lieu de cette hypothèse purement gratuite, nous aimons mieux croire que l'homme a trouvé dans la tradition primitive les premiers éléments de la peinture comme ceux du langage et de tous les arts. L'état de perfection où nous les voyons dans les temps les plus reculés, serait une preuve suffisante de notre assertion, quand bien même elle n'aurait pas pour elle les oracles des Livres saints. Toutefois, il résulte du peu de documents qui nous sont restés touchant la pratique de cet art chez les anciens qu'il ne fut ni aussi général, ni aussi populaire parmi eux que chez nous.

« La peinture, qui, chez les peuples modernes, s'est fait une plus grande place que la sculpture, était plus modeste autrefois; non que l'homme fût moins sensible à la pureté du dessin et aux séductions de la couleur : on trouvait l'une et l'autre dans les temples et dans les statues. Tout architecte et tout sculpteur, non-seulement recherchait la beauté des lignes, mais apprenait encore à faire un sobre et discret emploi de la couleur. Ce qui manquait à la peinture, c'est cette existence indépendante qu'elle a conquise depuis. Il serait long d'énumérer toutes les causes qui retardèrent les progrès de la peinture, quand la sculpture remplissait le monde de ses chefs-d'œuvre. Je pense que la sculpture en ronde bosse fût le premier effort de l'art, parce que la forme est moins abstraite que la ligne. Il y a déjà de l'abstrait et du contenu dans le plus haut relief. Il faut moins de science pour modeler un corps semblable à un autre, que pour en rendre fidèlement les contours et les couleurs sur une surface plane. Ajoutez les difficultés de la perspective, les raccourcis et surtout l'étude des tons si importante en peinture : je ne parle pas de la rareté des couleurs, dans un temps où la peinture n'avait point la chimie à son service. Peut-être aussi les artistes grecs préféraient-ils employer leur génie à des œuvres durables, et cédaient-ils à cet infaillible instinct qui les poussait vers tout ce qui est immortel (528). »

Les considérations qui précèdent, justes, à plusieurs égards, ont néanmoins l'inconvénient trop commun dans les écrits de ce genre de renfermer la question dans les étroites limites de la Grèce. Il y avait eu cependant longtemps avant ce peuple (529) et il existait encore à cette époque de grandes et belles peintures de couleurs ou à la mosaïque, ou à l'encaustique (le procédé ne fait rien à la chose). Mais, si restreignant la proposition à la Grèce et aux peuples qui furent, en fait d'art, ses tributaires, on demande pourquoi chez eux la peinture fut moins généralisée, moins populaire que chez nous, je répondrai que ce fut principalement pour deux raisons, l'une tirée de la différence d'architecture, l'autre, de la différence plus grande encore du principe religieux, entre les anciens et les modernes, entre les païens et les Chrétiens.

Les temples du paganisme étant moins grands, moins élevés que les nôtres, ne se prêtaient pas aussi bien aux développements de la peinture. L'obscurité qui régnait dans l'intérieur réservé exclusivement aux prêtres et à quelques initiés, était un obstacle à ce genre de décoration. C'était donc à l'extérieur, qui était, du reste, pour la multitude la partie la plus intéressante de l'édifice, que les peintres et les sculpteurs avaient porté toute leur attention. Mais ici la peinture ne jouait qu'un rôle secondaire, tandis que la sculpture étalait toutes ses magnificences sur les frises et sur les frontons. Dans nos temples catholiques, au contraire, tout a été à l'inverse des temples païens, aussi bien pour l'art que pour le culte lui-même. Nos basiliques, beaucoup plus vastes, beaucoup plus hautes, ont présenté naturellement un champ beaucoup plus vaste aussi à la peinture, qui elle-même a eu à s'exercer sur des sujets autrement grandioses et compliqués que ceux de l'art antique. En outre, le peuple fidèle étant appelé désormais à remplir les immenses nefs du temple saint, la peinture a dû déployer toutes ses ressources et toute la magie de ses effets dans l'intérieur de nos basiliques, de même que dans les cloîtres y attenant et dans leurs autres dépendances (530). La sculpture n'a rien perdu, de son côté, à cette métamorphose, puisque, indépendamment de la part assez belle qui lui a été faite dans l'intérieur, elle est toujours restée en possession de l'extérieur du temple, et particulièrement du frontispice, qui a offert au ciseau inventif et fécond de l'*hymaigier*, des surfaces trois fois plus vastes que les plus grandes des frontons de l'antiquité. Mais il n'en est pas moins vrai que la peinture a tout gagné à cette métamorphose du temple païen.

Elle y a gagné non-seulement au point de vue de l'architecture, mais encore et plus encore au point de vue de l'esthétique proprement dite. En effet, un art abstrait, quant à la disposition des lignes, et en même temps expressif, quant au caractère et au procédé

(528) *Mémoire sur l'île d'Egine*, par M. About, membre de l'école française d'Athènes. Paris, 1854.

(529) *Voy.* le mot VITRAUX PEINTS.

(530) Cet emploi de la peinture dans l'intérieur des églises eut lieu sur une très-large échelle dès les premiers siècles du christianisme. Ce fait est attesté par de graves témoignages, entre autres par celui de saint Paulin de Nole, de saint Ambroise et de Grégoire de Tours. Nous l'avons d'ailleurs établi dans plusieurs articles de cet ouvrage. *Voy.* VITRAUX PEINTS.

des couleurs, ne pouvait que sympathiser à une religion à la fois spiritualiste dans son essence et expressive dans les divers sentiments qu'elle inspire. Ici l'élément physique s'efface ou s'amoindrit singulièrement sous l'influence du dessin et surtout de l'expression mystique, qui est l'âme de la peinture catholique. D'ailleurs, l'allégorie à laquelle elle accorda jadis une si large part qui est restée encore assez grande aujourd'hui, l'allégorie, avec ses mille nuances délicates, trouve une interprète plus heureuse et plus facile dans la peinture que dans la sculpture.

Tels sont, pour ne parler que de ceux-là, les motifs qui ont rendu la peinture plus populaire chez les catholiques qu'elle ne le fut chez les peuples de l'antiquité. Voilà pourquoi cet art est, dans ces conditions essentielles, plus chrétien que la sculpture, art éminemment plastique, aux formes bien accusées, au relief très-prononcé. Sans doute le génie chrétien a su façonner la sculpture comme le reste, à son image, et lui donner une expression tendrement et naïvement mystique, dont on ne l'aurait jamais crue susceptible. Mais il n'en est pas moins vrai que la peinture, dans son élément constitutif, est plus chrétienne que la sculpture, dans le sien. Quelle fut l'origine de la peinture chrétienne? Quels furent les sujets sur lesquels elle s'exerça durant les premiers siècles? Quelles furent ses destinées dans les siècles suivants? Ce sont là autant de questions que nous traitons dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, notamment aux mots ALLÉGORIE, CATACOMBES, COULEURS, EXPRESSION, JÉSUS-CHRIST, VIERGE MARIE, etc. Afin de suivre l'ordre des temps, nous allons maintenant nous occuper de la *Peinture chrétienne* en Italie, depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIe. Si nous nous restreignons ici à l'Italie, ce n'est point certes pour exclure les autres nations (531), mais c'est uniquement parce que dans celle-ci la peinture proprement dite a eu une marche plus suivie et mieux caractérisée que chez les autres peuples de l'Europe.

Les trois chefs bien connus des trois plus anciennes écoles de la peinture chrétienne en Italie, furent, en suivant l'ordre chronologique, Giunta, de Pise; Guido, de Sienne; et Cimabué, de Florence. Tous trois, imitateurs des Grecs, ils se rattachent directement à eux, par André Rico, grec lui-même, qui mourut à Candie, vers l'an 1105. Il envoyait en Italie des ouvrages faits et des échantillons de tableaux. Lorsqu'on lui commandait un tableau sur un échantillon, il s'empressait de le composer et de le remettre à sa destination.

Nous ne possédons d'André Rico qu'un échantillon peint sur bois et bien conservé. C'est une vierge ayant son fils dans ses bras. Elle est presque noire : *Nigra sum sed formosa* (*Cant.*, II, 4), et sa tête est ceinte d'une couronne d'or. L'enfant tient un livre de la main gauche, et de la main droite donne la bénédiction. On lit sur le fond en caractères grecs abrégés : ***Mère de Dieu***. C'est de la manière tout à fait byzantine. Cette curieuse peinture sur bois a été reproduite de même grandeur que l'original dans les *Peintres primitifs*, par M. Artaud de Montor, à qui nous empruntons ces détails et ceux qui suivent immédiatement.

Le plus ancien peintre connu depuis André Rico est Barnaba, sur lequel on n'a d'autres renseignements que l'époque de sa mort (1150), et le lieu de sa naissance, la Toscane. On a de lui, entre autres peintures, une Vierge et son fils, toile collée sur bois, avec l'inscription en grec, sur la tête de l'enfant (Jésus-Christ).

Après André Rico et Barnaba, vient par ordre de date, Bizzamano, l'oncie, né en Toscane, selon toute apparence, et qui y florissait vers l'année 1184. Il nous est permis de juger de la fécondité de ce peintre, dit M. Artaud de Montor, par le nombre de tableaux qui sont parvenus jusqu'à nous.

Le premier que nous reproduisons (planche 4) représente la *Sainte-Famille*. Une tristesse douce domine ce tableau. Le Fils de Dieu supporte de la main gauche, ou plutôt assujettit le globe du monde sur ses genoux. De la main droite il bénit. Toute la destinée du Rédempteur est expliquée là. Ajoutez à cet ensemble saint Joseph en adoration devant le Fils de Dieu.

Ainsi qu'André Rico et Barnaba et presque tous les peintres du XIIe siècle, Bizzamano donne une explication de son œuvre, par ces mots peints sur fond d'or (Μρ. Θου) *Mère de Dieu*, placés au-dessus de la tête de la Vierge. Il est à remarquer que l'art a fait des progrès, de Barnaba à Bizzamano. A peine trente années se sont écoulées, et le faire est plus soigné, l'idée du peintre est rendue d'une manière plus compréhensible. Les tableaux de Bizzamano, peints sur bois, fond or, aux contours bordés d'un large trait noir, sont déjà moins loin de ressembler à la nature que les peintures byzantines.

Bizzamano qui, comme ses devanciers ou ses successeurs, reproduisait presque toujours le même sujet, semble n'avoir peint que des vierges. Le tableau que nous avons en regard, d'une grace infinie, de forme et d'agencement gracieux, est, comme le précédent, d'un aspect mélancolique et affectueux. La vierge et l'enfant semblent confondus dans la même tendresse.

Le n° 6 offre peut-être le premier essai d'un tableau avec paysage et qui ne rentre plus tant dans l'*imagerie*. Quelques arbres se détachent sur le fond lumineux du ciel, Ici l'Enfant-Jésus porte le sein de sa mère à ses lèvres. Saint Jean, revêtu d'une peau d'agneau, est près d'eux; il tient une croix

(531) Nous leur rendons la justice qui leur revient en des articles séparés. *Voy.*, entre autres, les mots FRANCE, VITRAUX PEINTS.

autour de laquelle se déroule une banderole avec ces mots : *Ecce Agnus*.

Enfin, le dernier tableau de Bizzamano, l'oncle, est une Vierge tenant son fils dans ses bras. L'enfant supporte de la main gauche le globe du monde, et semble lui-même tenu assis comme par miracle, car les mains de la Vierge ne le soutiennent presque pas. Son costume annonce que Bizzamano voulut peindre le Rédempteur, lorsqu'il commençait à sortir des langes du premier âge; ses cheveux sont symétriquement arrangés ; la petite toge pourpre dont il est revêtu ressemble à celle que portaient les citoyens du Bas-Empire. Le costume de la Vierge est très-simple ; il se compose d'une tunique et d'une draperie en forme de manteau, qui recouvre sa tête. Les plis des draperies sont exactement les mêmes dans toutes les Vierges de Bizzamano, l'oncle ; l'exécution seule en est différente. La tête de l'enfant est fort expressive ; on doit remarquer le développement prodigieux du front, plus sensible qu'il ne l'est ordinairement chez les enfants de cet âge.

Bizzamano, neveu, florissait en 1190. Son tableau le plus important est *la Présentation au Temple*.

L'architecture en est à peu près nulle ; les peintres, sur ce point, sont encore pour longtemps dans la première enfance des arts .

Siméon tient l'enfant entre ses bras, et le regarde avec un extrême attendrissement. Derrière la sainte Vierge, paraissent saint Joseph et sainte Anne. Le premier donne en offrande deux colombes blanches ; l'autre a dans la main gauche un rouleau sur lequel on lit, en caractères grecs : *Hic infans cœlum fundavit et terram*. C'est une imitation du passage d'Isaïe (XLVIII, 13) où on lit : *Manus quoque mea fundavit terram et dextera mea mensa est cœlos*. Ce tableau est remarquable, et l'inscription qu'il porte lui donne encore une nouvelle valeur.

Nous arrivons maintenant à Giunta, de Pise, le premier, par ordre de dates, des chefs des trois plus anciennes écoles de peinture chrétienne. On a de lui les fresques exécutées en 1210 dans l'église d'Assise. La plus importante est le Crucifiement. « C'est une composition grande et noble, d'une belle ordonnance, mais où les personnages sont symétriquement rangés, graves et immobiles, comme dans les compositions grecques. Le coloris, bien inférieur à celui des modèles, ne se compose guère que de tons jaunâtres et rougeâtres, se détachant sur un fond obscur, pour indiquer les chairs et les draperies. D'ailleurs, mille circonstances de détail décèlent l'origine grecque de cette peinture. Ainsi le Christ est attaché à la croix par quatre clous, et ses pieds sont posés sur une large tablette servant d'appui, suivant l'usage des Grecs ; ainsi les anges sont vêtus de dalmatiques, et leurs corps se terminent par des vêtements vides, sous lesquels rien n'indique les jambes et les pieds ; ils finissent *in aria*, comme dit Vasari, autre caractère entièrement byzantin (532). »

Guido, de Sienne, qui florissait en cette ville en 1221, inaugure le XIII[e] siècle. Comme ses prédécesseurs, il ne sort pas, pour ainsi dire, des Saintes-Familles, et même varie peu les compositions de ses tableaux. Mais quelle grace , quelle naïveté charmante , quelle expression tendre et céleste dans ses délicieuses peintures ! Les deux plus remarquables sont, d'abord un tableau composé de six personnages, la Vierge , l'Enfant-Jésus, saint Jean, deux saints, dont l'un évêque, l'autre Père de l'Eglise , et enfin une jeune sainte couronnée, portant un étendard qui paraît être celui de Sienne.

Rien de plus imposant que ce tableau, où tout est également d'un fini précieux, ensemble et détails , têtes et costumes. Avec quelle grace la Vierge porte l'Enfant-Jésus, mordu légèrement par un chardonneret ! Nous appellerions volontiers cette composition *la Vierge aux oiseaux*, car le fond en est parsemé (*V.* planch. 7). La tête de la Vierge, vue de face, est d'une précision admirable. Le corps de l'enfant est couvert d'un voile d'une telle transparence qu'il ne paraît pas que l'on puisse en tisser un pareil aujourd'hui (533).

Le second de ces tableaux représente une

(532) *Les Musées d'Italie*, par Louis Viardot, in-12, p. 55.

Le même auteur s'exprime en ces termes (dans le même ouvrage, p. 26, 27) sur l'école pisane en général et sur Giunta en particulier : « Quand Cimabué vint au monde, les Pisans avaient déjà une école formée par les artistes grecs qu'ils avaient emmenés d'Orient avec l'architecte Buschetto, lorsqu'ils élevèrent leur cathédrale (*duomo*) en 1063. Il y a dans cette cathédrale plusieurs vieilles peintures du XII[e] siècle. Outre cela, en 1210, Giunta de Pise faisait de grands travaux dans l'église d'Assise, où le P. Angeli, historien de cette basilique, écrivait l'inscription suivante : *Juncta Pisanus, ruditer a Græcis instructus, primus et Italis artem apprehendit circa annum* 1210. » Les ouvrages de Giunta, encore durs et secs, montrent néanmoins, au dire de Lanzi, dans l'étude du nu, dans l'expression de la douleur, dans l'ajustement des draperies, une grande supériorité sur les Grecs ses contemporains. M. Rio, moins indulgent envers Giunta, l'appelle l'*imitateur le plus servile de la manière byzantine*, quoique presque aussi célèbre que Cimabué au commencement du XIII[e] siècle; il le représente comme impuissant à rien fonder qui ressemblât à une école. « Assurément, dit-il, ce ne fut pas la vogue qui lui manqua ; car outre les nombreux ouvrages qu'il exécuta pour sa patrie, il en fit quelques-uns pour les deux églises d'Assise, où il précéda immédiatement tous les peintres célèbres qui assistèrent ou contribuèrent à la renaissance de la peinture, sans que cette priorité lui fît exercer la moindre influence sur ceux qui vinrent après lui. » (*De la Poésie chrétienne, forme de l'art*, p. M. A. Rio, 1 v. in-8°, 1837, p. 44 et 45.

(533) *Les Peintres primitifs*, collection de tableaux rapportés d'Italie et publiée par M. le chevalier Artaud de Montor, membre de l'Institut, reproduite par nos premiers artistes, sous la direction de M. Challamel, in-4°. Paris, 1843, p. 28.

Ce grand tableau de Guido de Sienne se trouve dans la chapelle Malevolti de l'église de Saint-Domi-

Vierge assise, avec son fils dans ses bras, entourée de deux saints et de deux saintes. Les accessoires sont délicieux et l'emportent certainement sur le principal de la composition, dont les formes sont roides et beaucoup trop arrêtées. Ce tableau paraît, du reste, inspiré par la même pensée qui a dicté celui dont nous venons de parler; mais les figures sont moins finies, moins expressives, et les poses surtout moins dignes, moins évangéliques.

L'œuvre de Guido de Sienne est des plus remarquables, et *la Vierge aux oiseaux* en particulier, est un chef-d'œuvre qui ne redouterait pas la comparaison avec les plus belles toiles du XVIe siècle (534).

Après Giunta de Pise et Guido de Sienne, vient Cimabué, de Florence (535). « C'est encore un imitateur des Grecs, plus intelligent, plus habile que ses devanciers, sans aucun doute, mais qui ne s'affranchit pas des leçons de ses maîtres, et n'a encore nulle indépendance, nulle originalité. Que l'on examine sa fameuse *Madona*, religieusement conservée à Santa-Maria-Novella, de Florence, ce tableau que Charles Ier d'Anjou alla visiter dans l'atelier du peintre, faveur insigne à cette époque; ce tableau, enfin, en l'honneur duquel se fit une fête publique, comme si l'on eût salué en lui la renaissance de l'art; que l'on examine aussi les fresques de Cimabué dans l'église de Saint-François à Assise, fresques où le progrès est encore plus sensible; et l'on sera convaincu que, supérieur à Guido de Sienne, (536) et plus encore à Giunta de Pise, Cimabué, toutefois, n'est pas le premier des peintres italiens, comme l'a voulu Vasari, trop exclusivement prôneur de l'école florentine, et qu'il doit être encore rangé, conformément à l'opinion de d'Agincourt et de Lanzi, parmi les imitateurs des Grecs (537). »

Cimabué naquit à Florence en 1240, et il y mourut en 1300. Indépendamment de sa célèbre *Madona* dont il a été parlé ci-dessus, on lui doit plusieurs tableaux, entre autres une Vie de Jésus-Christ en six compartiments, et un Christ sur la croix, avec deux volets représentant des personnages accessoires. Le tableau du milieu offre le crucifiement. Au pied de la croix sont Marie et trois saints, plus bas, saint François à genoux, et une sainte tenant une palme à la main. Sur le volet gauche, on voit la Vierge, l'Enfant-Jésus et deux saints. Sur le volet droit, dans la partie supérieure, est saint Christophe portant Jésus enfant; plus bas, deux saints.

On remarque aussi parmi les œuvres de ce peintre, une Vierge tenant l'Enfant-Jésus. Saint Jean, saint Pierre, saint Paul, un évêque, deux anges. L'enfant joue avec un oiseau. Au-dessus, dans un petit cercle rond, Notre-Seigneur tenant un livre, donne la bénédiction.

« Jusqu'à cette époque, dit M. Artaud de Montor, on observe que les peintres n'avaient jamais montré les pieds de leurs personnages, excepté dans l'ancienne école vénitienne du XIIe siècle, et dans quelques toiles de Guido de Sienne. Cimabué, dans ce tableau, a peint saint Jean de manière que sa draperie relevée laisse voir son pied droit. On remarque aussi que le pied ne pose à terre que sur la pointe; ce défaut est en général, celui des peintres grecs; ils ne pouvaient pas bien dessiner le pied, et ils évitaient de le montrer, parce qu'ils ne savaient pas le faire poser juste et d'aplomb. Après Cimabué, qui a osé faire voir les pieds, quoique souvent avec peu de succès, on a mieux réussi dans cette partie essentielle, et qu'il est étonnant qu'on ait si longtemps négligée (538). »

« De tous les détails qui précèdent, il résulte évidemment que Cimabué n'a point été, comme on le croit généralement, le restaurateur de la peinture du moyen âge, et qu'il n'a pas même exercé une influence bien marquée sur les progrès de cet art. D'ailleurs, les traditions et la pratique de la peinture chrétienne n'ont jamais été interrompues, et les prohibitions sévères qui ont voulu tant de fois, mais en vain, la proscrire, seraient à elles seules une preuve démonstrative de ce fait. Cimabué a eu des prédécesseurs qu'il n'a pas toujours égalés à certains égards; nous en avons fait la remarque à propos de Guido de Sienne. Mais il a pris son essor plus tard, à cause des grandes fresques d'un beau style que l'on doit à son pinceau, et l'on peut dire que, sous ce rapport, il a plus mérité de son art.

« Après Cimabué, que Lanzi appelle le Michel-Ange de cet âge, à cause de ses fresques grandioses, Giotto, né en 1276, et mort en 1336, peut être appelé le Raphaël de ce temps. » Sous Giotto, la peinture avait déjà tant de grâce qu'aucun de ses élèves, jusqu'à Maaccio, ne put le surpasser; il fut architecte et sculpteur. On a conservé plusieurs de ses modèles en terre, jusqu'au temps de Laurent Ghiberti, mort en 1455. Tout en lui annonce l'étude de la sculpture; il a des plis larges et majestueux, quelquefois même ses personnages ressemblent trop

nique de cette ville. Au dire des connaisseurs, même parmi ceux de Florence, les Guido de Sienne sont préférables aux tableaux de Cimabué, bien que la réputation de celui-ci ait eu beaucoup plus d'éclat.

(534) *Les Peintres primitifs*, p. 28.

(535) Entre Guido et Cimabué il convient de mentionner indépendamment de plusieurs tableaux sans nom d'auteur de l'école vénitienne, reproduits et décrits dans *les Peintres primitifs*, p. 29, André Tafi, Florentin, né en 1213, mort en 1294, élève d'Apollonio, peintre grec, qui excellait dans la mosaïque, et Abargheritone d'Arezzo, mort après 1289. Leurs principaux tableaux ont été également reproduits et décrits dans *les Peintres primitifs*, p. 29-31. Ces tableaux sont portatifs. Tafi a introduit le premier des anges qui jouent du violon.

(536) *Voy.*, au sujet de cette prétendue supériorité, la note ci-dessus, p. 513.

(537) *Les Musées d'Italie*, par Louis Viardot, p. 56.

(538) *Les Peintres primitifs*, p. 32.

à des statues. Il peignit, à Assise, des traits de la vie de saint François, à côté des fresques de son maître Cimabué (539). Plus Giotto avance dans son entreprise, plus on voit qu'il devient correct et élégant; il soigne plus les extrémités, les attitudes, les paysages; enfin, il est pour les Italiens le père de la nouvelle peinture, comme Bocace est le père de la nouvelle prose. A peine Giotto est-il revenu d'Assise que Boniface VIII l'appelle à Rome, et il est prié ensuite par Clément V, de se rendre à Avignon. A son retour, il travaille pour les grandes maisons d'Italie, à Ravenne, à Rimini, à Ferrare, à Milan, à Vérone, à Urbin, à Arezzo, à Naples, à Bologne et à Pise, qui préparait aux plus illustres artistes, dans son *Campo-Santo*, une lice où ils pouvaient combattre, comme on avait fait autrefois à Corinthe et à Delphes. Après Giotto, on rechercha ses élèves Cavaltini, Capanna, dans l'école romaine; les deux Pace de Faenza, Ottaviano et Guguillelmo, de Forli, dans l'école bolonaise; Simon Memmi, à Avignon. Ainsi, Giotto, pendant tout le XIVe siècle, servit de modèle, comme Raphaël, dans le XVIe, et les Carrache, dans le siècle suivant; et il n'a pas existé en Italie une quatrième manière qui ait obtenu un tel succès (540). »

Tel fut Giotto, qui était destiné à faire une si grande révolution dans la peinture (541).

« Sa mission de régénérateur ne se borna pas seulement à l'école de Florence; appelé successivement dans presque toutes les grandes villes d'Italie, il donna partout l'exemple du mépris pour les traditions byzantines, sans s'inquiéter des bons germes que plusieurs d'entre elles pouvaient contenir, ne respectant ni le costume, ni même l'ordonnance adoptée de tout temps dans les vieilles représentations chrétiennes. C'était précisément à l'époque où l'architecture moderne s'affranchissait du joug classique, et où, par suite d'une émancipation encore plus importante, l'empire des langues vulgaires venait d'être universellement reconnu.....

« Des innombrables peintures qu'il laissa dans les principales villes d'Italie, il ne reste aujourd'hui que quelques fragments qu'on puisse regarder comme authentiques. Tous les travaux qu'il fit à Avignon, à Milan, à Véronne, à Ferrare, à Urbin, à Ravenne, à Lucques, à Gaëte, ont été entraînés dans la ruine des édifices mêmes. Mais à Padoue, dans la petite chapelle de l'Arena, bâtie en 1303, on admire encore les principaux traits de la vie de Jésus-Christ, peints trois ans après par Giotto, aidé, dit-on, par les conseils du Dante. C'est je crois, le seul sujet où cet artiste ne se soit permis aucune déviation de l'ordonnance traditionnelle des figures; par exemple, la Transfiguration y est représentée à la manière des anciennes mosaïques, manière qui a été suivie plus tard par Raphaël lui-même.

« A Assise, source intarissable des plus belles inspirations de l'art, on voit encore, autant que le permet l'obscurité du lieu, les peintures dont il couvrit la voûte qui est au-dessus du tombeau de saint François. L'ordonnance des groupes y est excellente, et la couleur rosée y domine, ce qui était encore une heureuse innovation. Quant aux peintures de l'église supérieure qui lui sont également attribuées, elles ressemblent si peu à toutes celles que l'on connaît de lui, et elles trahissent une ignorance si grossière des proportions entre les différentes parties du corps humain, que l'erreur de Vasari à cet égard paraît inconcevable..... Florence possède le tableau le plus authentique qui existe de Giotto, le seul où il ait écrit son nom. Il est dans l'église de Santa-Croce, et représente le couronnement de la Vierge, scène mystique, qui se passe entre le ciel et la terre, et qui n'entrant que difficilement dans le domaine de la poésie et de la sculpture, semble appartenir d'une manière spéciale à la peinture. Cet ouvrage contient pour ainsi dire, un abrégé de toutes les innovations que Giotto avait disséminées dans les autres. L'Enfant-Jésus n'est plus le même ni pour le caractère, ni pour le costume; le type primitif, encore reconnaissable dans Duccio et Cimabué, a totalement disparu; les anges des quatre compartiments sont charmants pour la variété et pour la grâce; mais il a répudié le costume adopté par ses devanciers, et pour rendre la différence plus tranchante, il leur a mis des instruments de musique entre les mains. Le progrès positif indiqué par ce tableau, consiste principalement dans la partie technique et dans le coloris qui est beaucoup plus clair et plus transparent qu'il ne l'avait été jusqu'alors dans l'école de Florence, et surtout dans celle de Sienne, où il y avait quelque chose de plus plombé dans les ombres et de plus jaunâtre dans la lumière.

« S'il est permis de hasarder quelques conjectures sur le sujet qu'il traita avec prédilection comme artiste chrétien, je crois que ce dut être la vie de saint François d'Assise qui, au rapport de Vasari, fut la matière de ses travaux à Assise même, chez les Franciscains de Vérone, de Ravenne, et de Rimini, à Florence, dans une chapelle de l'église de Santa-Croce, et jusque sur les armoires de la sacristie. Ce fut encore ce mystérieux instinct de l'art dont nous avons parlé ailleurs qui le guida dans son choix. Nulle biographie de martyr ou de Père du désert, ne se prêtait mieux que celle de saint François au développement du genre de mérite que la peinture se propose plus spécialement d'atteindre, l'expression poéti-

(539) On conteste que Cimabué ait jamais peint des fresques à Assise. (*Note de l'auteur.*)

(540) *Les Peintres primitifs*, p. 8.

(541) On sait comment un jour pendant qu'il s'amusait à dessiner une brebis, en gardant son troupeau, il fut rencontré dans les environs de Florence par Cimabué qui, ravi de ses dispositions précoces, l'adopta pour son élève.

tique des affections profondes de l'âme. Dans cette vie si pleine et si merveilleuse, il y a très-peu d'actions extérieures, très-peu d'épisodes dramatiques ; ce sont tout simplement des vertus évangéliques bien humbles et bien paisibles, mais dont la pratique austère a la propriété de faire briller une sorte de transfiguration sur le visage de ceux qui s'y sont voués. L'humilité, dans son modeste maintien, l'amour dans ses sublimes extases, ne sauraient être représentés d'une manière satisfaisante que par la peinture. Aussi pendant trois siècles consécutifs, c'est-à-dire tant que l'art a été chrétien, les artistes se sont-ils exercés sur ce magnifique sujet, sans qu'on puisse dire qu'ils l'aient épuisé; et même nous verrons plus tard une époque, plus particulièrement nourrie de ces inspirations locales, fleurir tout d'un coup dans le voisinage de la montagne sainte où repose le corps de saint François (542).

« Un autre sujet que Giotto semble avoir traité bien souvent, c'est le Christ en croix; du moins, c'est ce qu'on est porté à croire d'après la quantité de crucifix qu'on lui attribue en Italie, et qui, s'ils ne sont pas tous sortis de la même main, auront sans doute été peints d'après un type commun qui n'était pas celui de l'école byzantine. Nous avons déjà dit comment ce type avait dégénéré au point de ne plus exprimer autre chose que la souffrance physique : l'affaiblissement du corps qui penchait tout d'un côté, le tiraillement des traits, la paleur livide des chairs, les flots de sang qui coulaient de chacune des plaies, tout cela avait transformé un objet d'adoration en un objet de dégoût, qui ne pouvait convenir aux Chrétiens occidentaux, dont l'imagination était plus pure et plus exigeante que celle des Grecs. Ce fut encore Giotto qui commença la réforme sur ce point, et ce qui prouve qu'il y porta un autre intérêt que celui qui se rapportait à la pratique de son art, c'est qu'après avoir peint un crucifiement dans l'église de l'Annonciation à Gaëte, il s'y peignit à genoux lui-même au pied de la croix (543). »

Giotto eut de nombreux élèves; mais avant de consacrer quelques détails aux principaux d'entre eux, nous devons, pour suivre l'ordre chronologique, revenir à l'école de Sienne que nous avons laissée, à la mort de Guido, son illustre chef. Ici, M. Rio sera encore notre guide. Pourrions-nous en choisir de meilleur que celui, de tous nos critiques, qui a le mieux saisi et le mieux exprimé les conditions essentielles de la véritable peinture chrétienne? Toutes ses idées sont les nôtres; seulement, nous ne saurions avoir la prétention de les rendre avec autant de justesse et de poésie.

Le remarquable tableau de Guido de Sienne (de 1221), qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église des Dominicains, et que nous avons décrit plus haut, est contemporain de la cathédrale, ainsi que des fontaines et aqueducs dont l'architecture orna la partie inférieure de la ville maintenant si déserte.

« Sienne entrait alors dans son ère de prospérité, à laquelle la victoire de Monte-Aperti, remportée en 1260 sur les Florentins, sert pour ainsi dire de couronnement. A cette même époque appartiennent Bonamico, Parabuoi, Distisalvi, qui peignit les livres de Commerling dont il reste encore plusieurs couvertures (544); et sur la fin du siècle on voit apparaître Duccio, dont on a heureusement conservé le grand tableau qui est à la cathédrale, et auquel il travailla pendant trois ans avec tant d'âme, de goût et de patience, que Rumorh n'hésite pas à le placer au-dessus de tous les monuments qui appartiennent à l'école byzantino-toscane (545), sans excepter même les madones de Cimabué. Le fameux Ghiberti, le plus ancien historien de l'art en Italie, fait à peine mention du dernier, et il n'est pas difficile de voir que c'est à Duccio qu'il donne la préférence (546), bien qu'il ne lui attribue pas, comme le fait Vasari, l'invention de ces dessins en clair-obscur qu'on admira tant sur le pavé du dôme de Sienne, et qui remontent tout au plus à la moitié du XIIIe siècle. On voit par l'ouvrage unique qui nous reste de lui qu'il s'écarta peu des types traditionnels, et que, dans l'expression, il visa moins à la dignité qu'à la douceur, ce qui lui est commun avec la plupart des peintres de cette école, sur laquelle son influence demeura visible dans tout le cours du siècle suivant.

« Quoique la fortune de la république commençât dès lors à décliner, la peinture ne participa nullement à ce déclin. Outre que c'est l'époque à laquelle les peintres s'organisèrent en corporation, avec des statuts qui furent approuvés en 1355, c'est aussi celle où florissait Simon Memmi, ainsi qu'Ambroise de Lorenzo, qui, selon toute apparence étaient frères, et qui ornèrent leur patrie d'une multitude d'ouvrages admirables qui subsistaient presque tous du temps de Ghiberti. Il parle avec un enthousiasme qui ne lui est pas ordinaire d'une grande composition dont Ambroise avait couvert les murs d'un cloître où il avait représenté la vie du missionnaire chrétien dans toutes ses phases et dans toutes ses

(542) Je veux parler de l'école ombrienne à laquelle appartiennent Pérugin et son disciple Raphaël.

(543) *De la Poésie chrétienne*, par M. A.-F. Rio, p. 60-70.

(544) Elles sont conservées dans la collection de l'Académie des beaux-arts de Sienne.

(545) C'est ainsi que Rumorh caractérise la période durant laquelle l'art moderne n'est pas encore entièrement affranchi du style byzantin.

(546) Il nomme à peine Cimabué; et Cennino Cennini, qui remonte jusqu'à Giotto, ne le nomme point du tout.

épreuves. On y voyait un jeune homme qui prenait l'habit religieux; plus loin, il joignait ses supplications à celles de plusieurs de ses frères, afin d'obtenir d'être envoyé en Asie, pour convertir les Sarrasins; on voyait ensuite leur départ, leur arrivée près du sultan, qui les faisait attacher à un poteau et battre de verges, les bourreaux fatigués et en sueur, le peuple qui écoutait la parole de ces apôtres, même après que l'ordre de les suspendre à un arbre, avait été exécuté; plus loin, le sultan leur faisait trancher la tête; puis, après leur décapitation, il s'élevait une tempête accompagnée d'éclairs, de tonnerre, de grêle et de tremblement de terre; il y avait des arbres qui pliaient, d'autres qui étaient brisés, et les assistants effrayés cherchaient à se couvrir les uns de leurs vêtements, les autres de leurs boucliers (546*).....

« Le seul ouvrage bien authentique qu'on connaisse de Pierre Lorenzo se trouve dans la sacristie du dôme de Sienne. Son nom y est inscrit avec la date (1342). Il a voulu représenter quelques traits de la vie de saint Jean-Baptiste; du reste, il y a une si parfaite ressemblance entre son style et celui de son frère Ambroise, jusque dans les moindres détails, que partout où l'inscription manque il est impossible de ne pas les confondre.

« Ainsi, nous n'attribuerions exclusivement ni à l'un ni à l'autre des deux frères le grand ouvrage qui est dans le Campo-Santo de Pise, et qui représente la vie extérieure des Pères du désert. Malgré le manque de perspective et les incorrections du dessin, ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité naïve. On voit saint Paul visité par saint Antoine dans sa solitude, la mort du premier, les deux lions qui lui creusent un tombeau; les tentations de saint Antoine, le Christ qui lui apparaît pour le consoler; saint Hilarion, qui, d'un signe de croix, chasse un dragon qui infestait la Dalmatie; sainte Marie égyptienne recevant l'Eucharistie des mains du bienheureux Zozime; l'histoire touchante des deux amis Onufre et Panuze, le palmier miraculeux dont un rameau fleurissait chaque mois pour les nourrir; les aventures si connues de sainte Marine; enfin les différentes occupations des moines, dont les uns tissent des nattes de jonc, d'autres écoutent la parole de Dieu, d'autres sont absorbés par la contemplation : en un mot, tout ce qui pouvait occuper le corps ou l'esprit de ces saints cénobites dans leur solitude y est représenté ou au moins indiqué.

« La vie des Pères du désert était donc un des sujets favoris adoptés par cette école, et empruntés par elle à la tradition la plus pure des traditions byzantines. Cette prédilection s'explique et par la vénération dont leur mémoire était l'objet et surtout par l'admirable instinct qui dirigeait les peintres naïfs de cette première époque dans le choix de leurs représentations. Assurément ils ignoraient que les germes de poésie contenus dans les biographies de saint Jérôme, ne pouvaient se développer et parvenir à l'état de floraison que par l'entremise de la peinture, et il ne leur était jamais venu dans l'esprit de comparer le parti qu'en pouvait tirer le drame ou la sculpture avec celui qu'ils savaient en tirer eux-mêmes. Et cependant, ils s'y complaisaient comme dans leur élément naturel; ils devinaient que cette variété d'expressions et d'attitudes avec tout cet entourage de solitude calme et de simplicité rurale ne pouvait être rendue dans toute sa vérité que par des lignes et des couleurs, et que cette belle poésie n'était guère susceptible d'une autre forme.

« Simon Memmi, contemporain et compatriote des deux Lorenzo, a sur eux l'immense avantage d'avoir été l'ami de Pétrarque, qui fait de lui une très-honorable mention, non-seulement dans ses sonnets, mais encore dans ses lettres, où il dit qu'il a connu deux grands peintres, Giotto de Florence et Simon de Sienne (547), considérant ce dernier comme un artiste tout à fait indépendant de l'autre, et les mettant tous deux sur la même ligne. Ghiberti, qui avait vu leurs ouvrages, et qui considérait les deux écoles, florentine et siennoise, comme distinctes, fait de Simon un très-bel éloge, mais sans ajouter un seul mot qui pût faire soupçonner que Giotto eût été son maître. D'ailleurs, en comparant leurs travaux, on remarque entre eux de notables différences, non-seulement pour l'exécution mécanique, mais encore dans le détail des formes comme dans la manière d'ordonner et de grouper les figures, qui, de plus, ont ordinairement dans les tableaux de Simon Memmi les joues plus pleines et plus rondes.

« Il a été tout aussi heureusement inspiré que ses devanciers dans le choix de ses compositions, tirées pour la plupart de la vie de quelque saint populaire, comme l'histoire de saint Dominique, qu'il peignit dans la chapelle des Espagnols à Florence, et celle de saint Reinier, qu'il divisa en plusieurs compartiments dans le Campo-Santo de Pise. A ce dernier ouvrage se rattache une circonstance touchante, que les historiens de l'art n'auraient pas dû passer sous silence : c'est qu'en 1356 la peste qui régnait à Naples et en Sicile, pénétra par Gênes dans la ville de Pise, où elle enlevait plus de trois cents victimes par jour, et que le sénat et le peuple étant allés pieds nus, et en habits de pénitence, prier, pleurer, et crier miséricorde auprès du tombeau de saint Rainier, le fléau cessa ses ravages à l'instant même. Or, il est prouvé par des documents authentiques que Simon Memmi fut appelé par les Pisans immédiatement après cette dé-

(546*) La description de ce tableau, mutilée dans Vasari, est fort exactement traduite par Rumorh (*Italiæ nische Forschungen*, I. B., § 8).

(547) *Duo ego novi pictores egregios... Joctum Florentinum civem, cujus inter moderna fama ingens est, et Simonem Senensem.*

livrance miraculeuse, de sorte que la peinture qu'on voit au Campo-Santo est encore plus une œuvre de piété qu'une œuvre d'art, ou plutôt, c'est un magnifique *ex voto*, destiné à éterniser le souvenir d'un bienfait et la reconnaissance qu'il a provoquée.

« Tout était mystère et poésie dans l'histoire de ce saint personnage. Dans une vision qu'il avait eue dans sa jeunesse, un aigle lui avait apparu portant dans son bec une lumière enflammée et lui disant : *Je viens de Jérusalem pour éclairer les nations.* Sa vie avait été remplie des aventures les plus merveilleuses ; et à sa mort, arrivée le 17 juin 1361, toutes les cloches de Pise s'étaient spontanement ébranlées; l'archevêque Villani, couché sur un lit de douleur depuis deux ans, s'était levé tout guéri de ses infirmités pour officier solennellement, et au moment de supprimer le *Gloria in excelsis*, comme c'est l'usage pour la messe des morts, un chœur d'anges l'avait entonné au-dessus de l'autel avec un accompagnement spontané de l'orgue; telle était la suavité et l'harmonie de ce concert angélique, que les assistants se figuraient que le ciel venait de s'entr'ouvrir (548). Il y avait plus de deux siècles que cette légende passait de bouche en bouche et de génération en génération, quand les principaux traits de la vie du saint auquel elle se rapportait furent fixés sur les murailles du *Campo-Santo*, par un artiste dont les principaux moyens de succès étaient dans sa sympathie pour ceux qui employaient son pinceau.

« A part la circonstance de la peste, la grande composition de la chapelle des Espagnols est plus intéressante en elle-même pour la richesse et la variété des détails, pour les inventions pittoresques, et pour l'abondance et la naïveté des inventions poétiques. Il est assez étonnant que Ghiberti n'en fasse point mention; mais elle a été décrite fort au long par Vasari.

« Les deux Lorenzo et Simon Memmi appartiennent à la première moitié du XIVᵉ siècle, et, si l'on en juge par la quantité d'artistes nationaux et étrangers dont les noms sont inscrits dans les archives de la ville ou dans les protocoles de délibérations publiques, la seconde moitié ne dut pas être moins féconde (549). Mais cette fécondité fut purement numérique, et à Sienne encore plus qu'à Florence, la peinture sembla rester stationnaire jusqu'au commencement du siècle suivant (550). »

Revenons aux élèves du Giotto. Le nombre en fut prodigieux, et leurs peintures se ressemblent toutes au premier aspect (551). Les trois plus célèbres furent Stefano, Taddeo Gaddi et André Orcagna.

« Stefano est le premier qui se soit attaché à faire sentir le nu sous les plis des draperies, et qui ait tenté des raccourcis avec quelque hardiesse dans les bras et dans les jambes de ses figures. Les peintures à fresque dans le cloître du Saint-Esprit à Florence excitèrent une admiration universelle, à cause de l'illusion produite par la combinaison et la proportion des lignes d'architecture. C'était un premier essai de perspective linéaire. Comme il s'était déjà fait un nom, du vivant de Giotto, il fut chargé de continuer plusieurs de ses travaux après sa mort. L'église de Saint-François à Assise (552), celle de Saint-Pierre à Rome reçurent le tribut de son pinceau; Mathieu Visconti le fit venir à Milan où Giotto avait déjà travaillé; mais la mort ne laissa pas à son élève le temps de finir les belles choses qu'il y avait commencées.

« Taddeo Gaddi, le disciple chéri de Giotto qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux, marcha plus fidèlement encore que Stefano sur les traces de son maître, n'aspirant jamais à grandir sa manière et se contentant de la surpasser quelquefois par la fraîcheur et la vivacité de son coloris. Tel est le jugement qu'en a porté Vasari, mais auquel on n'est pas tenu de souscrire sans examen, quand on lit le témoignage bien différent que Ghiberti a rendu du même peintre, à l'occasion d'un tableau qui se trouvait de son temps dans l'église des Servites, et qu'il mettait au nombre des plus beaux qu'il eût jamais vus.

« Aujourd'hui même on voit dans une chapelle de l'église de Santa-Croce, un ouvrage remarquable autant par sa beauté que par son étendue, et dont Vasari lui-même n'a pas méconnu l'importance; c'est la représentation d'une légende tirée de l'histoire de la sainte Vierge. Dans le compartiment supérieur on aperçoit un berger qui semble préluder sur sa flûte pendant que ses brebis s'abreuvent à une source voisine. Dans le compartiment inférieur, sainte Anne accueille saint Joachim à son retour avec un air de cordialité touchante. D'un côté, c'est la naissance de la Vierge, et les caresses dont elle est l'objet sont admirablement rendues; de l'autre, c'est son mariage, et là on ne peut s'empêcher d'admirer la naïveté et la grâce unies au mouvement et à la variété des physionomies..... (553).

« Giottino fut aussi un artiste de progrès,

(548) Cette magnifique légende se trouve dans un manuscrit qui contient les Vies des saints de Pise et qu'on m'a communiqué dans la bibliothèque du couvent de Sainte-Catherine.

(549) On y trouve des peintres venus de Pérouse, d'Orvieto, de Pistoie et même d'Allemagne. *Voy.* LANZI, *Storia pittor. scuola Senese.*

(550) *De la poésie de l'art*, p. 47-58.

(551) Par le caractère général de tête, les yeux longs et petits, très-rapprochés vers la racine du nez et limités par deux lignes presque parallèles.

(552) Les peintures de Stefano dans l'église d'Assise, bien que non achevées, étaient celles que Vasari admirait le plus.

(553) Nous devons au moins une mention à deux autres peintres remarquables de l'école de Giotto, qui florirent à la même époque : Pierre Laurati et Buffamalcco. Le premier travaillait à Sienne de 1327 à 1342, et hors de Sienne jusqu'en 1355. Les principaux sujets qu'il a traités sont : la trahison de Judas, caisson qui renferme plus de vingt figures, et les Mystères de la religion chrétienne dix-huit

bien que son nom semble impliquer que son talent fût un diminutif de celui de Giotto. Le dernier avait déjà été surpassé par Taddeo Gaddi, par la grâce des figures, mais la palme lui était toujours restée pour le dessin, pour le caractère, et pour tout ce qui demande du sérieux dans l'expression. Giottino, sous chacun de ses rapports aussi bien que pour l'harmonie des couleurs, laissa tous ses devanciers derrière lui, et il sut mieux qu'aucun d'eux par d'heureux mouvements de la tête et des membres, tirer un parti admirable de la représentation de la figure humaine. On peut en juger par ses belles peintures à fresque de l'église de *Santa-Croce*, qui heureusement sont très-bien conservées, et qui justifient pleinement l'éloge que Ghiberti et Vasari se sont accordés à en faire. Elles représentent l'histoire de Constantin et les miracles de saint Sylvestre. C'est le seul entre tous les ouvrages du XIVe siècle, qui fasse un peu pressentir de loin la manière adoptée plus tard par Masaccio, dans la représentation de ce genre de sujets.

« On peut dire qu'aucun artiste de cette école ne cultiva la peinture avec autant d'enthousiasme et de désintéressement, ce qui le fit tomber dans une extrême pauvreté dont il ne se plaignit jamais. La solitude eut toujours pour lui un attrait irrésistible, et ce goût ayant renforcé ses dispositions naturelles à la mélancolie, il mourut de consomption presque à la fleur de l'âge (554).

« André Orcagna fut le Michel-Ange de son siècle; comme lui, il cultiva avec un grand succès la sculpture, l'architecture et la peinture; comme lui, il composa des sonnets et fut admirateur passionné du Dante, sur lequel il exerça comme lui son pinceau. En un mot, c'est lui qui sert de clôture à la période commencée par Giotto, et qui semble ouvrir une ère nouvelle à la peinture, comme nous avons vu qu'il l'avait fait pour la sculpture et l'architecture.

« Deux ouvrages importants d'Orcagna ont été conservés, l'un au Campo-Santo de Pise, l'autre dans une chapelle de *Santa-Maria Novella* à Florence. Le premier représente le Triomphe de la mort, le Jugement universel et l'Enfer qu'il n'eut pas le temps d'achever. Toute cette composition porte l'empreinte du terrorisme mystique qui domine dans la première partie de la *Divine Comédie*, et je n'ai pas été surpris de voir célébrer la messe des morts là plutôt qu'ailleurs le lendemain de la fête de Tous les Saints. Mais, ce n'est pas, comme on le croit communément, la représentation des neuf cercles de l'enfer tels qu'ils sont décrits dans l'incomparable poëme du Dante. Le peintre s'est inspiré du génie du poëte, mais il s'est chargé de féconder à sa manière les précieux germes qu'il lui empruntait; et je crois qu'à l'exception de cette tête de Lucifer, broyant un pécheur avec chacune de ses trois gueules, aucune conception originale n'a été littéralement reproduite par le pinceau. En tous cas, cette prétendue imitation n'aurait eu lieu que pour l'enfer, et le triomphe de la mort appartiendrait toujours à Orcagna, aussi bien pour l'invention, que pour l'exécution, et c'est sans contredit la partie la plus importante de l'ouvrage, celle qui suppose le plus de grandeur dans les idées, et le plus de richesse dans l'imagination.

« Mais c'est surtout dans la chapelle Strozzi, à Florence, qu'on peut admirer la grâce, l'énergie, et la fécondité de son pinceau. On y voit encore l'enfer divisé en cercles comme au Campo-Santo de Pise; mais à l'exception du plan et de la distribution des parties, tout l'ouvrage primitif a disparu sous le barbouillage dont on a tenté de le rajeunir. Heureusement le reste n'a pas subi la même opération, et surtout le ravissant tableau qui est à l'autel et qui porte la date de 1357, époque à laquelle André n'avait pas encore trente ans (555). Il y a certaines têtes qui présentent une intensité d'expression dont nul peintre avant lui n'avait approché. Dans la peinture à fresque qui représente le jugement dernier, il y a, parmi les élus, des figures de femmes d'une beauté si céleste, l'avant-goût de la béatitude éternelle est si bien exprimé sur leurs visages, qu'on serait tenté de croire que l'école ombrienne en a dérobé secrètement quelques-uns de ses types!

« Il importe de signaler l'influence que le poëme du Dante commença alors à exercer sur l'imagination des artistes, et par leur intermédiaire sur celle du peuple.

tableaux réunis en un seul, qui représentent : l'Annonciation, la Naissance de Jésus-Christ, l'Adoration des mages, Jésus-Christ instruisant dans le temple, la Cène, Jésus-Christ en prières, la Trahison de Judas, au bas du tableau. Au milieu, Jésus-Christ sur la croix ; à gauche, dans la neuvième séparation, trois saints ; à droite, saint Christophe, une sainte et un évêque. Ce tableau se termine en angle aigu.

Buffamalco florissait en 1351 ; son tableau principal est un tabernacle, remarquable par le goût et l'harmonie qui ont présidé à son ordonnance générale et à la disposition des personnages qui y sont représentés. Dans le tableau du milieu, on voit la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus ; saint Paul avec son épée ; un saint tenant un livre ; sainte Catherine d'Alexandrie ; saint Antoine avec son bâton. Sur le volet gauche, en haut, l'ange qui annonce ; au bas saint Jean-Baptiste portant une croix et une inscription illisible, mais où l'on peut reconnaître des caractères grecs ; un saint qui peut être un saint Antoine ; une sainte tenant un cœur enflammé. Sur le volet droit, en haut, une Vierge annoncée ; en bas, Jésus Christ sur la croix, Marie, un saint, une sainte femme à genoux embrassant la croix. (*Les Peintres primitifs*, p. 36-38.)

(554) Indépendamment de Giottino, on remarque, dans un rang inférieur, Agnolo Gaddi, fils de Taddeo, dont on a encore un grand nombre de peintures dans l'église de *Santa-Croce*, et Antoine le Vénitien, son élève, qui lui fut bien supérieur dans une grande composition qu'il fit au Campo-Santo de Pise, et qui est regardée comme l'ouvrage le plus parfait. Il acheva d'y peindre la légende de saint Rainier, commencée par Simon Memmi. (*Note de l'auteur*.)

(555) Il avait soixante ans quand il mourut, en 1389.

« L'exemple donné par Orcagna fut imité dans plusieurs villes d'Italie, et l'on vit les neuf cercles de l'enfer représentés à saint Pétrone de Bologne, à Tolentino, dans une abbaye du Frioul, à Volterra, etc. Il fallut à peine un demi-siècle à la *Divine Comédie*, pour prendre rang parmi les légendes populaires et parmi les chefs-d'œuvre du génie humain, remplissant, en quelque sorte, tout l'entre-deux. Là se trouvait tout un système de créations idéales, qui ne pouvait manquer de faciliter à l'art son essor vers les régions supérieures. Les astres de science et de sainteté qui avaient apparu en Italie, saint François, saint Dominique, saint Thomas y étaient l'objet d'un enthousiasme qui n'avait jamais été si profondément senti ni surtout si poétiquement exprimé. Ce fut une source nouvelle d'inspiration pour les peintres, et c'est sans doute par suite de cette influence si manifeste dans l'école d'Orcagna, que Traïni, le meilleur de ses disciples, a composé le magnifique tableau qui est dans l'église de Sainte-Catherine à Pise, et qui représente saint Thomas foulant aux pieds les hérésies vaincues et recevant du Christ placé au-dessus de sa tête, les rayons de la lumière divine qui, après s'être concentrés dans l'ange de l'école comme dans un foyer, se réfléchissent sur la foule de ses auditeurs parmi lesquels on distingue des moines, des docteurs, des évêques, des cardinaux et même des papes.

« Maintenant résumons les progrès que la peinture a faits, et les principaux traits qui la caractérisent dans la période que nous venons de parcourir.

« D'abord les entraves byzantines ont été brisées, et comme pour rendre tout retour à ces misérables traditions impossible, l'art s'est principalement alimenté de légendes comparativement modernes, et exclusivement en vogue parmi les chrétiens occidentaux. Les croisades sont venues qui ont achevé de mettre au grand jour l'ineptie et la lâcheté des Grecs : et tel a été l'effet rétroactif de cette antipathie entre les deux peuples, que les Pères de l'Eglise grecque ont rarement été mêlés aux Pères de l'Eglise latine dans les représentations religieuses. Saint Jérôme, saint Augustin, saint Grégoire le Grand, saint Ambroise, ont été placés immédiatement après les quatre évangélistes, puis est venu saint François et son sanctuaire d'Assises, centre d'inspirations et de pèlerinages pendant toute la durée du XIV[e] siècle : là, tous les artistes de quelque renom se sont prosternés l'un après l'autre, et ont tracé sur les murs du temple le pieux hommage de leur pinceau. Les innombrables couvents de Franciscains, fondés sur toute la surface de l'Italie, ont multiplié à l'infini les représentations du même sujet, avec lequel les peintres, les religieux et le peuple ont fini par être aussi familiarisés qu'avec la passion même de Jésus-Christ.

« Si l'histoire de saint Dominique n'a pas été aussi fréquemment exploitée, la raison en est dans la différence originelle qui existe entre les deux institutions, et qui ne pouvait échapper à cet instinct infaillible qui guidait les artistes dans le choix de leurs sujets. L'ordre des Dominicains avait été spécialement fondé dans un but d'action, et celui des Franciscains, dans un but de contemplation, lequel s'accordait beaucoup mieux avec le but et les moyens de la peinture.

« Le goût pour les sujets dramatiques ne s'est pas encore annoncé : malgré l'exemple donné par les artistes qui avaient peint le ménologe de l'empereur Basile, on n'a pas encore exploité comme matière de l'art les actes des martyrs, recueil inépuisable de germes pleins de vie, dont la mise en œuvre ne s'accorde pas aussi bien que les sujets mystiques avec la simplicité calme et majestueuse d'une époque qu'on peut appeler primitive. D'autres temps amèneront d'autres choix et d'autres inspirations. Des améliorations notables ont été introduites dans les procédés techniques, dans la composition des couleurs, dans le dessin des figures, dans la liaison des groupes, dans la perspective linéaire et même dans l'expression, qu'on a su rendre plus gracieuse et plus variée.

« Les progrès de tout genre faits par l'école de Florence ont profité aux autres villes d'Italie, qui ont appelé des artistes florentins ou leur ont envoyé des disciples. Cet échange n'a pas discontinué depuis Giotto ; et pour ne parler que de la famille des Gaddi, nous voyons sortir de leur atelier un Antoine de Venise, un autre Antoine de Ferrare, et un Etienne de Vérone. D'une autre part, la route qui conduit à Saint-Pierre de Rome est trop fréquentée pour que les communications languissent jamais de ce côté-là. Naples ne se réveille pas encore, mais Naples est un débris de civilisation byzantine qu'une poignée d'aventuriers Normands a bien pu conquérir, mais non pas régénérer.

« Quant à la matière sur laquelle l'art s'est exercé, elle a été exclusivement chrétienne, et on peut la trouver tout entière dans les litanies qui étaient dès lors la formule favorite de la dévotion populaire. L'artiste qui avait la conscience de sa haute vocation se regardait comme l'auxiliaire du prédicateur, et dans la lutte continuelle que l'homme a à soutenir contre ses mauvais penchants, il prenait toujours le parti de la vertu. Ce n'est pas seulement prouvé par l'empreinte si profondément religieuse que portent les monuments qui restent, j'en trouve une preuve plus directe et plus décisive dans ces paroles de Buffamalcco, l'un des élèves de Giotto : « Nous autres peintres, « nous ne nous occupons d'autre chose que « de faire des saints et des saintes sur les « murs et sur les autels, afin que par ce « moyen les hommes, au grand dépit des dé« mons, soient plus portés à la vertu et à « la piété (556).

(556) Vasari, *Vita di Buffamalcco.*

« C'était le même esprit d'édification mutuelle qui avait présidé à la fondation de la confrérie des peintres sous la protection de saint Luc, l'année 1350. Ils avaient leurs réunions périodiques, non pas pour se communiquer leurs découvertes ou pour délibérer sur l'adoption de nouvelles méthodes, mais tout simplement pour chanter les louanges de Dieu : *Per rendere lode e grazie a Dio*.

« Avec ces pieuses préoccupations, l'atelier du peintre était pour ainsi dire tranformé en oratoire, et la même chose avait lieu pour le sculpteur, pour le musicien et pour le poëte, à cette époque de merveilleuse unité, où tous les genres d'inspirations découlaient de la même source et concouraient instinctivement au même but. De là résultait encore entre les artistes et le peuple une intime sympathie qui se manifestait ou avec éclat, comme pour la madone de Cimabué, ou d'une manière encore plus touchante, comme quand le peintre Barna mourut d'une chute dans l'église de San-Gimignano, et que les habitants venaient tous les jours suspendre à son tombeau des épitaphes latines ou en langue vulgaire (Vasari, *Vie de Barna*) (557). »

Oui, cette merveilleuse époque dont la plume exercée de M. Rio vient de nous tracer l'esquisse non moins fidèle que poétique, fut la belle époque de la peinture chrétienne. Nous n'hésitons pas à la mettre (en y comprenant l'école mystique (558) proprement dite qui en fut la plus haute expression), au-dessus de toutes les autres, même au-dessus de celle de Raphaël, dans sa seconde manière. Aucune, en effet, n'a réuni comme elle, soit quant à la nature des sujets, soit quant à leur mise en scène, à leurs accessoires et au genre d'expression qu'ils réclament, soit quant à l'inspiration tendre, naïve et profondément religieuse des peintres pieux qui les ont traités, aucune, dis-je, n'a réuni, comme elle, toutes les conditions de la vraie peinture chrétienne, telles qu'elles découlent nécessairement du principe surnaturel et divin de la nouvelle et mystérieuse poétique de l'Incarnation. Ce qu'il y a de remarquable dans cette école qui commence à Guido de Sienne et se perpétue jusqu'au Pérugin et au Raphaël (dans sa première manière), c'est que, exempte de la roideur, de la sécheresse et de la dureté de l'école byzantine, autant que des formes luxuriantes et du coloris très accusé de la renaissance, elle tient un juste milieu entre ces deux extrêmes limites d'un hiératisme dégénéré et d'un naturalisme outré. Ceux qui prétendent que la perfection du genre consisterait dans la correction du dessin, qui a manqué, disent-ils, à la plupart des peintres de la période dont il s'agit, unie à l'expression mystique, ne prennent pas garde que cette correction absolue du dessin qu'ils tiennent en si grande estime, n'est, de même que le coloris, qu'une condition relative, accessoire même, dans la peinture chrétienne, dont la condition suprême est l'expression. De là vient qu'en présence de la *Grande Madone* de Guido de Sienne et des personnages qui complètent cet admirable tableau, nous sommes autrement pénétrés du sentiment intime de la beauté mystique, la plus ravissante de toutes, qu'à la vue de telle peinture comparativement moderne, plus correcte, plus élégante, plus finie que le chef-d'œuvre du peintre siennois. Je dis plus, entre deux œuvres du même peintre, également correctes, également finies, au point de vue des connaisseurs ordinaires, celle-là sera incomparablement plus belle aux yeux de l'homme nourri des grands principes de l'esthétique chrétienne, qui offrira, au degré le plus élevé, l'expression céleste, surnaturelle, propre au génie chrétien. Ainsi, par exemple, la fameuse Vierge à la chaise, de Raphaël, ne laisse rien à désirer pour la pureté, la correction et l'élégance du dessin, non moins que pour la beauté du coloris et le jet des draperies. D'où vient donc que ce chef-d'œuvre paraît froid et presque terre à terre, auprès d'un autre chef-d'œuvre du même maître, qu'on appelle le *Sposalizio* (les Fiançailles de la Vierge)? c'est que celui-ci appartient encore à l'école de l'*expression mystique*, tandis que celui-là est déjà de cette triste école *naturaliste* à laquelle le peintre d'Urbino ne craignait point, dans ses dernières années, de prostituer son pinceau, et qui ouvrit pour la peinture l'ère d'une décadence aussi rapide que complète. Celà est si vrai, que les partisans de l'école naturaliste eux-mêmes en conviennent. Voici comment s'exprime l'un d'eux, sur le même tableau de la Vierge à la chaise, après en avoir fait le plus pompeux éloge comme du chef-d'œuvre capital de Raphaël.

« Quant à la Vierge, penchée et comme arrondie sur le corps de son enfant qu'elle serre en ses bras, mais détournant le regard et le portant sur le spectateur, elle s'éloigne manifestement du type ordinaire des Vierges de Raphaël et de toute l'école qui l'avait précédé. C'ést la seule de ses madones qui ne baisse point les yeux, qui les jette autour d'elle et les fixe sur d'autres yeux. Moins modeste, moins virginale que la vierge du *Grand Duc* et que la vierge *au Chardonneret*, mais plus belle encore et parée d'étoffes riches et brillantes, elle est le modèle de la beauté idéale, non pas à la façon des Chrétiens, mais plutôt à la façon des Grecs. C'est ainsi que je me représente cette *Vénus Anadyomène* d'Apelles, qu'on allait voir de toute la Grèce, comme la Vénus de Phidias au temple de Gnide.—Raphaël a peint là une Vénus chrétienne. C'est la plus vive et la plus profonde irruption qu'avec lui l'art ait faite dans la religion, dans le dogme, traité désormais avec plus de liberté, d'indépendance et comme une sorte de my-

(557) *De la poésie chrétienne*, p. 70-89.

(558) *Voy.* ce mot

thologie que l'artiste interprète et rend à sa guise (559). »

Ainsi, le plus grand éloge qu'un admirateur de la peinture naturaliste ait cru pouvoir faire de Raphaël devenu aussi peintre *naturaliste*, ç'a été de comparer sa Vierge à la chaise à une *Vénus Anadyomène!*... est-ce clair? Dans l'introduction à son livre, il va plus loin encore : il oppose à la *Vierge byzantine* cette même *Vierge à la chaise*, belle comme devait l'être la *Vénus Anadyomène* d'Apelles; (ce n'est pas tout) élégamment parée comme une courtisane (*sic*) et qui regarde le spectateur, tandis que toutes les autres baissent humblement les yeux.... Après quelques plaisanteries, d'un goût très équivoque, sur l'inquisition, l'auteur ajoute : « Titien encore moins timoré entra pleinement dans la mythologie, dans l'histoire profane, et, dès ce moment, l'indépendance de l'art fut complète (560). » Nous autres, nous appelons cette indépendance de la licence, et cette prétendue émancipation, un divorce déplorable avec le principe surnaturel de l'art chrétien, l'anéantissement même de l'art. A peine Raphaël a-t-il répudié ce grand principe de l'expression mystique avant tout, en même temps que la morale et peut-être même la foi dans son cœur, qu'il tombe de toute sa hauteur dans le sensualisme païen. Qui sait jusqu'où il serait allé dans cette voie, si une mort précoce, fruit de ses excès, ne l'eût enlevé dans la fleur de ses ans? Ses successeurs immédiats, trop fidèles imitateurs de son naturalisme, ne purent malgré leur génie incontestable, s'arrêter sur cette pente fatale, et un demi siècle à peine s'était écoulé après eux que l'art divin des Giotto, des Orcagna, se trouvait complétement dégradé entre les mains de leurs héritiers directs. *Voyez* le mot TYPES *in finem*, et celui, VITRAUX PEINTS.

Ceci prouve surabondamment que, tenir la balance juste entre les exigences du dessin, des proportions, de la correction, et celles plus impérieuses encore, de l'expression mystique et de ses accessoires obligés, n'est pas chose aussi facile à un peintre chrétien qu'on se l'imagine communément. En effet si, dans le domaine de la peinture ordinaire, il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, même à un grand maître, de faire marcher de front les qualités diverses dont l'ensemble constitue la perfection de l'art, en sorte que les plus renommés laissent toujours quelque chose à désirer sous un rapport ou sous un autre ; combien plus, dans le domaine de la peinture chrétienne, un artiste doué de toutes les qualités qu'elle exige, éprouvera de difficulté à conserver un équilibre que ne comporte pas d'ailleurs le caractère éminemment spiritualiste de l'art chrétien! Aussi, que voyons-nous à chaque page de ses *Annales ordinaires ?* Selon qu'un peintre (pour ne parler ici que de la peinture) est pénétré de ce caractère éminemment spiritualiste de l'art chrétien, il fait prédominer dans son œuvre l'expression mystique qui lui est propre ; et, selon que son penchant naturel ou son éducation artistique l'entraîne vers la beauté de la forme, il lui sacrifie volontiers l'élément surnaturel, ou il ne le tient qu'en seconde ligne. Dans le premier cas, vous avez un Taddeo Gaddi, un Simon Memmi; dans le second, c'est un Titien, un Jules Romain, et la plupart des peintres de la Renaissance. Si nous reculons chacune de ces deux limites respectives, nous remontons, d'un côté, jusqu'à l'école byzantine qui est la négation même de la forme, et nous descendons, de l'autre, jusqu'à l'école plus que sensualiste des Guide, des Albane, qui est la négation de toute expression mystique et hiératique. La gloire des illustres peintres qui sont compris dans ce grand cycle catholique, qui embrasse les XIIIe, XIVe et XVe siècles, c'est d'avoir su se maintenir dans le culte et dans la pratique du beau idéal surnaturel ou divin, auquel Raphaël n'eut pas le courage de rester fidèle pendant sa vie, si courte d'ailleurs ; et la gloire non moins grande des Owerbeck, des Steinle, des Hauser, des Cornélius et d'autres artistes de notre temps, c'est d'avoir eu assez d'intelligence et de portée pour apprécier l'excellence de la peinture du moyen âge, et assez de résolution pour la remettre en honneur, malgré les absurdes et tyranniques préjugés auxquels elle était en butte depuis trois cents ans, dans nos livres et dans nos académies.

Des détails qui précèdent, il résulte encore évidemment que les traditions et la pratique de la peinture ne furent jamais perdues, pas plus que celles des autres branches de l'art. Encore, sommes-nous privés d'une foule de documents précieux qui rendraient cette vérité claire comme le jour, s'ils n'avaient pas été dissipés ou anéantis depuis longtemps.

Cette prétendue nuit affreuse qui couvrit tout à coup d'un voile lugubre l'Europe, aux IXe et Xe siècles, n'est donc qu'une vaine

(559) Louis Viardot. *les Musées d'Italie*, pag. 177 et 178.

(560) *Les Musées d'Italie*, introduction, p. 70. Ce passage et le précédent sont d'ailleurs en contradiction, flagrante avec un autre paragraphe du même ouvrage, p. 345-347, dans lequel M. Viardot, à l'appui de sa thèse en faveur de la supériorité des sujets religieux sur les sujets profanes, cite précisément deux tableaux religieux de Raphaël et du Titien, comme les chefs-d'œuvre de ces deux grands artistes. Cette fois, il n'est nullement question pour Raphaël de la *Vierge à la chaise*, mais bien des *Epousailles* et de la *Transfiguration*. Or, s'il est vrai, ainsi que l'affirme positivement M. Viardot, que la religion l'*emporte sur la mythologie*, *même par le côté pittoresque*, et que *les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les genres soient presque tous empruntés à l'ordre surnaturel*, comment se fait-il que le même auteur, dans le même ouvrage, félicite Raphaël et Titien, comme d'un acte d'indépendance et de génie, d'avoir rompu avec l'élément surnaturel du christianisme pour se jeter dans l'élément *très-naturel* du paganisme et des sens?

fantasmagorie, produite par l'ignorance et la routine des écrivains qui se répètent à satiété les uns les autres sur ce point, comme sur le thème par trop usé de la Renaissance du XVIe siècle. Celle de la peinture chrétienne remonte plutôt à Giotto ou à Guido de Sienne qu'à Raphaël. Voici comment s'exprime à ce sujet un des plus grands admirateurs du peintre d'Urbin, et qui, par conséquent, n'est nullement suspect de partialité ou d'exagération contre lui :

« On parle de Raphaël à nos jeunes artistes, comme du peintre qui a le plus honoré le XVIe siècle. On rend à ce glorieux génie toute la justice qu'il mérite ; mais pourquoi ne pas leur apprendre et leur démontrer que, quatre siècles avant Raphaël, on avait su déjà mettre de la grâce dans les compositions ; que dans plusieurs parties on dessinait avec correction et pureté, et qu'enfin avant lui, Orcagna, Harnina (561), Dello (562), Fra Filippo, Lippi, Pesellino-Peselli (563), avaient peint d'énormes tableaux sur bois, dits *caissons*, où l'on voit des arabesques qu'on prétend que Raphaël n'avait vus nulle part, où l'on trouve une grande fraîcheur de coloris, une assurance de pinceau, qui n'est accompagnée d'aucun repentir, des draperies raisonnées, des morceaux d'architecture éclairés du jour convenable, et même assez d'érudition pour prouver qu'on a su connaître les vêtements respectifs des nations, les usages, les animaux et les plantes du climat où la scène se passe ?

« Raphaël n'est pas tombé tout à coup du ciel pour illustrer le siècle de Jules II et de Léon X. Son sublime talent est l'addition de tous les talents qui avaient existé précédemment : il est bien que ces talents soient également connus..... (564). »

Maintenant, comment après la brillante période de la peinture chrétienne, que nous venons de parcourir, et dès le milieu du XVe siècle, l'art chrétien perdit-il son unité ? à cause de l'invasion du paganisme, favorisée par le naturalisme de Paul Ucello (565) et de plusieurs artistes qui le suivirent jusqu'à Masaccio (566), et par l'influence des sculptures de Ghiberti ; ce qui n'empêcha pas les progrès du naturalisme et du paganisme d'être combattus, avec assez de succès par des peintres qui persistèrent à chercher leurs inspirations plus haut. Comment enfin l'ère nouvelle formée par les fresques de Masaccio, développée par le naturalisme de plus en plus accusé, de la plupart des peintres de l'époque, malgré les efforts du petit nombre de ceux qui étaient restés fidèles au principe chrétien (567), aboutit au paganisme favorisé par les Médicis et par la gravure ? Ce sont là autant de questions pour lesquelles nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux chapitres 4 et 5 de l'excellent ouvrage de M. Rio. Nous n'avons déjà eu que trop d'occasions, dans le cours de celui-ci, d'exposer les suites déplorables de la Renaissance par rapport à l'art chrétien, pour qu'il soit nécessaire de revenir sur ce triste sujet. Le même motif (pour ne parler que de celui-là) nous a fait renoncer à disserter longuement sur les nombreuses et fameuses écoles de peinture qui se succédèrent après Raphaël, et qui divorcèrent plus ou moins avec les grands principes de l'esthétique chrétienne. D'ailleurs, qui n'a pas entendu cent fois parler de leurs noms et de leurs œuvres dont la description remplit exclusivement les pages de tous les *Guides*, *Voyages*, *Itinéraires* et *Livrets* de Musées ? Nous avions une tâche moins banale et plus noble à remplir, en apportant, dans un livre consacré à la défense des vrais principes de l'art chrétien, notre modeste tribut d'admiration pour ces grands maîtres de la peinture spiritualiste du moyen âge, si peu connus et par conséquent si dédaignés de la tourbe de ces amateurs vulgaires qui en sont encore à ne pas même soupçonner qu'il ait pu exister un peintre de quelque valeur avant la prétendue Renaissance du XVIe siècle. Il nous resterait une autre tâche bien douce à remplir à l'égard des peintres d'une école qui porta à son plus haut degré l'expression mystique de celle qui a été l'objet principal de cet article. C'est à celui de MYSTIQUE, que nous nous acquittons envers elle et que nous essayons en même temps d'apprécier la restauration qui a lieu aujourd'hui sous nos yeux, de cette incomparable école. *Voy.*, pour les autres développements dont le mot PEINTURE est susceptible, ceux que nous avons dû réserver pour des articles spéciaux, tels que ALLÉGORIE, CATACOMBES, COULEURS, DÉTREMPE, EXPRESSION, FRESQUE, JÉSUS-CHRIST, TYPES, VENISE, VIERGE MARIE, VITRAUX PEINTS, ALBI (*Cathédrale d'*), MANUSCRITS, SAINTE-TULLE (*Antiphonaire ms. de l'église de*), etc., etc.

PEINTURE MYSTIQUE. *Voy.* MYSTIQUE.

PENDENTIF (DE VALENCE). *Voy.* VALENCE.

PENTECOTE (PROSE DE LA). Analyse de ce chant. *Voy.* MODES.

PERIGUEUX (CATHÉDRALE DE). *Voy.* COUPOLE.

PERUGIN (LE). Peintre célèbre, maître de Raphaël, né en 1446, mort en 1524. *Voy.* MYSTIQUE.

PESELLINO-PESELLI. Peintre florentin, né en 1426. *Voy.* PEINTURE.

PETRONE (EGISE DE SAINT-), de Boulogne. *Voy.* DIMENSIONS.

PHÉNIX (LE). Oiseau qui renaît de ses cendres. Symbole de résurrection et d'immortalité. *Voy.* ALLÉGORIE, col. 95 ; et notes 84 et 85.

PIERRE ET PAUL (SAINTS), apôtres. *Voy.* TYPES.

(561) Né en 1345, mort en 1403.
(562) Florentin, mort vers 1421.
(563) Florentin, né en 1426, mort en 1457.
(564) *Les Peintres primitifs*, par M. Artaud de Montor, p. 14 et 15.
(565) Né en 1389, mort en 1472.
(566) Florentin, né en 1401, mort en 1443.
(567) Entre autres le célèbre Ghirlandaio (David), né en 1451, mort en 1525. Son frère Dominique, également peintre, naquit la même année 1451 et mourut en 1495.

PIERRE (Saint) de Rome. Histoire et description de cette basilique. *Voy.* Basilique, col. 133 et suiv.

PIERRE (Saint), de Rome, (basilique moderne.) Que Saint-Pierre de Rome soit la première église du monde par sa dignité et son architecture, c'est ce que répète à l'envi la tourbe des voyageurs, sur la foi des *Guides* et *Impressions de voyages* de toute espèce, qui pullulent depuis quelque temps. Dites à ces voyageurs ou à ces auteurs que Saint-Jean de Latran, bâti, dès le IVe siècle, par l'empereur Constantin, à côté du palais de Latran, devenu le palais épiscopal du Pape Sylvestre et de ses successeurs jusqu'au XIVe siècle, n'a cessé d'être la cathédrale de Rome, et par conséquent la mère et maîtresse de toutes les églises de la chrétienté ; ils ne vous comprendront pas, ou bien ils assureront avec nos nouveaux géographes (Chauchard et Muntz) que le Pape en est le curé (*sic*). Il faut absolument que la primauté de Saint-Pierre rejaillisse sur l'église qui porte son nom, et que cette église soit la plus belle, la plus riche, la plus remarquable de toutes, parce que son glorieux titulaire a été le plus élevé en honneur et en autorité parmi les autres Apôtres. On ne saurait croire combien cette idée du rapport qui semblerait devoir exister entre la prééminence de la basilique vaticane et celle de son illustre patron influe sur l'opinion si avantageuse que s'en font la plupart des voyageurs. A côté de cette classe nombreuse de touristes vulgaires, qui s'accommodent si bien des jugements tout faits qui les exemptent du soin de voir, d'étudier et de comparer, nous trouvons une autre classe réellement savante, je veux dire celle des hommes aux préjugés académiques, idolâtres de l'art gréco-romain et détracteurs systématiques de notre art national. Ceux-ci, enchantés de voir, dans une des principales églises de l'univers, la consécration des lignes et de l'ornementation architecturales de la païenne antiquité, ne manquent pas de faire *chorus* avec le public dont nous venons de parler, en exaltant Saint-Pierre de Rome aux dépens des constructions, informes et grossières selon eux, de l'architecture gothique. Bien qu'une certaine retenue, dont il faut leur savoir gré, en empêche quelques-uns de citer ce temple comme un modèle entièrement irréprochable de goût et d'harmonie dans la conception et la distribution du plan, ils ne laissent pas de prononcer les uns et les autres que, sous ces deux rapports, l'église vaticane l'emporte de beaucoup sur *les bâtisses* du moyen âge. Pour établir cette thèse, gratuitement injurieuse à notre art national, ils n'ont pas même reculé devant des inconséquences et des contradictions flagrantes. Ainsi, par exemple, lorsqu'il est question de nos belles cathédrales, ils traitent de jeux puérils, de fausse grandeur, la procérité de leurs voûtes, le jet hardi de leurs flèches aériennes, leur masse imposante et harmonieuse. Mais s'agit-il de l'église vaticane ? ils font remarquer avec complaisance qu'elle est la plus vaste, la plus haute de toutes, et qu'on peut y admirer une grandeur dans une autre grandeur. Voilà l'impartialité qui préside aux jugements de « Messieurs des Beaux-Arts. » Il en est un surtout à qui toutes les armes sont bonnes pour dénigrer nos édifices ogivaux. C'est celui qui, dans un récent et volumineux Dictionnaire d'architecture, écrit sous l'influence des préjugés les plus hostiles et les plus étroits contre nos monuments religieux, n'a pas craint d'avancer que ceux qui en furent les architectes ne furent dirigés que par un instinct comparable à celui de certains animaux (*sic*). Que, par l'effet d'une aveugle et routinière antipathie contre notre art national, on affecte d'omettre jusqu'aux noms des architectes des églises de Reims, d'Amiens, de Strasbourg et de tant d'autres magnifiques et originales constructions, dans un dictionnaire qu'on intitule pourtant *d'architecture*, tandis qu'on consacre des pages entières à la biographie, je ne dirai pas d'un Arnoldo di Lapo, d'un Brunelleschi, d'un Michel-Ange, mais encore d'autres architectes italiens d'une bien moindre valeur, et de je ne sais combien d'églises de 2e et de 3e ordre de leur pays ; je vois là un de ces procédés marqués au coin d'une prévention aussi injuste que passionnée, auxquels les ennemis de nos gloires monumentales ne nous ont que trop accoutumés. Mais que l'on ose comparer le génie architectural d'un Robert de Luzarches, d'un Erwin de Steinbach à l'instinct constructeur des castors américains, c'est en vérité abuser de la permission, et un jour viendra, n'en doutez pas, où le lecteur se demandera comment il s'est trouvé un prote assez mal exercé pour laisser passer une pareille faute typographique !

Or donc, puisqu'il a plu à des académiciens français d'exalter Saint-Pierre de Rome au détriment des plus belles églises de France, ils ne trouveront pas mauvais qu'il nous plaise, à notre tour, de hasarder quelques critiques sur l'église vaticane, au profit de celles de notre commune patrie.

Ainsi que nous l'avons déjà fait observer ailleurs (568), ce monument ne correspond exactement à aucun de nos quatre principaux types d'architecture chrétienne, savoir : le latin ou basilical, le byzantin, le roman et l'ogival. Mais en est-il plus original ? Non, sans doute. On voit bien, à sa physionomie vague, indéterminée, qu'il n'est pas le produit d'une pensée unique et franchement chrétienne. Tout y révèle, au contraire, le désordre et la contradiction, dans cette confusion perpétuelle des réminiscences de l'art antique et des traditions de la basilique latine, qui a présidé à sa construction. De là, ce manque d'unité, qui est le défaut capital de l'édifice, et qui l'empêche, malgré

(568) *Annales archéologiques*, t. V, p. 178.

toutes ses richesses et ses vastes proportions, d'être véritablement beau, véritablement grand. C'est ce que nous allons voir, d'abord par l'histoire sommaire de cette entreprise, ensuite par l'inspection générale du monument, tel qu'il existe aujourd'hui. Afin qu'on ne me taxe pas de prévention, je prendrai pour base de mon récit les auteurs les moins suspects de partiatité envers cette église, et, dans la courte description que j'en donnerai, je ne m'attacherai qu'à ses parties les plus saillantes, que tout le monde peut voir et toucher.

Lorsqu'en 1506 Jules II, contre l'avis et les représentations de ses cardinaux, porta une main destructive sur l'antique basilique de Saint-Pierre, pour la réédifier plus grande et plus belle, il ne fit que suivre le courant de la soi-disant Renaissance, qui déjà, en Italie, emportait les esprits loin des traditions hiératiques de l'art religieux. Puisque, en ce temps-là, on voulait à tout prix rompre avec le passé, et *renouveler* l'art chrétien par l'inoculation de l'architectonique païenne, qui déjà faisait fureur, pourquoi ne pas élever telle église qu'on aurait rêvée, à côté de l'auguste et splendide basilique du prince des apôtres, laissée intacte avec sa brillante auréole de onze siècles de gloire et de magnifiques souvenirs? Quand on aurait seulement considéré cette profusion incroyable de trésors dont la piété des empereurs, des rois et de tous les peuples chrétiens l'avait enrichie, ces matériaux aussi rares que précieux qui avaient concouru à son érection, elle avait, ce nous semble, droit à toutes sortes d'égards et de respects. Quoique moins vaste que l'église actuelle, elle était encore une des plus grandes de la chrétienté, puisqu'elle avait 180 pieds en largeur, 370 en longueur, et 647 pieds, en y comprenant l'*atrium* et la cour qui précédait. Mais elle avait, de plus, une grandeur morale que celle-ci n'a pas. Ajoutons qu'elle était encore plus riche par ses matériaux et sa décoration, comme pourra s'en convaincre quiconque voudra prendre le temps et la peine de consulter les documents authentiques qui en font foi (569). On a prétendu pour justifier cette si regrettable démolition de la basilique du prince des apôtres, que depuis longtemps elle menaçait ruine. Cela n'est rien moins que prouvé; et, quand même le péril aurait été réel, la vénération qui s'attachait à cet auguste monument, exigeait qu'on prolongeât son existence par toutes sortes de soins et de précautions, jusqu'à ce qu'il mourût dans une honorable vieillesse.

Avant Jules II, Nicolas V, élu pape en 1447, avait eu le projet de reconstruire Saint-Pierre. Il avait même commencé d'élever le rond-point de la nouvelle basilique d'après les dessins de Bernard Rosellino. Environ cinquante ans plus tard, Jules II reprit ce projet, qui avait été abandonné, et adopta le plan de Lazari, dit Bramante. Au plan, qui reproduisait la croix latine et dont la basilique actuelle a conservé à peine l'idée générale, succéda, après bien des reprises, des rhabillages et des travaux de consolidation, celui de Michel-Ange. Il est bon d'observer, en passant, que cet édifice, qu'on voudrait nous donner comme un modèle de construction de ce genre, menaçait ruine, lorsqu'il sortait à peine de ses fondements, par l'effet de l'imprévoyance et de l'incurie des entrepreneurs. J'emprunte ici le témoignage non suspect de M. Quatremère de Quincy: « Bientôt, dit-il, dans son Dictionnaire d'architecture, à l'article *Bramante*, on vit surgir les quatre piliers (du dôme); les quatre grands arcs furent cintrés et l'hémicycle fut terminé. Mais bientôt aussi le poids des voûtes fit fléchir leurs supports, il s'y manifesta de toutes parts des lézardes. Ainsi l'édifice n'avait encore reçu, dans les parties destinées à soutenir la coupole, ni l'élévation ni la charge qui devaient leur être imposées, et déjà il menaçait ruine. » Aussi voyons-nous d'abord Raphaël, Joconde, Julien de San-Gallo, ensuite Balthazar de Perruzzy et Antoine San-Gallo, occupés exclusivement à réparer « les effets menaçants de cette construction, » en renforçant les piliers du dôme, opération qui devait finir à la longue par altérer tout le plan de Bramante.

Voilà, il faut en convenir, un début peu rassurant pour une entreprise qui avait la prétention de faire oublier tout ce qui avait été exécuté jusque-là dans ce genre. Ce n'est pas ainsi qu'avaient débuté les Jean de Chelles, les Robert de Coucy et tant d'autres architectes chrétiens du moyen âge, que nos académiciens des Beaux-Arts en verraient volontiers à l'école, s'ils existaient de notre temps.

Au plan en croix latine de Bramante succéda celui en croix grecque de Michel-Ange, nommé successivement par Paul III et Jules III architecte de Saint-Pierre. D'après ce plan, qui faisait de la coupole le point centrale des quatre nefs égales qui y aboutissaient, et imprimait ainsi à tout l'édifice une majestueuse et harmonieuse unité, la basilique de Saint-Pierre, quoique moins vaste qu'elle ne l'est devenue plus tard, aurait paru plus grande et plus belle. A l'extérieur comme à l'intérieur, le dôme aurait dominé également l'édifice, de quelque point de vue qu'on le considérât; ce qui n'a plus lieu aujourd'hui, par suite du prolongement du croisillon oriental.

« En 1557, dit l'historien déjà cité, les voûtes des nefs étaient achevées ainsi que le tambour et la tour du dôme avec tous ses détails et accompagnements. Michel-Ange arrêta alors, dans un modèle en bois, tout ce qui restait à faire, et les moindres ciselures y furent marquées avec la plus grande

(569) Parmi ces documents nous citerons l'*Histoire des Pontifes romains*, par Anastase le Bibliothécaire; Ciampini, *De sacris ædificiis*; Baronius, etc. J'ai moi-même publié, dans la *Revue de l'Instit. catholique* de Lyon, plusieurs articles assez détaillés sur les antiques basiliques de Rome.

exactitude. Ce modèle obtint un applaudissement universel et fut ponctuellement suivi, surtout dans tous les détails de la coupole, et c'est peut-être la seule partie de ce monument où l'on n'ait rien innové depuis lui. »

A la mort de Michel-Ange, en 1564, la voûte et la lanterne de la coupole restaient à faire, sans parler du grand portique de l'église. Grégoire XIII, élu pape en 1572, ne s'occupa que des ornements intérieurs. Mais après lui Sixte-Quint fit travailler à la voûte de la coupole par Jacques della Porta et par Dominique Fontana, son architecte favori. Six cents ouvriers y travaillèrent le jour et la nuit, et la dernière pierre fut bénite et placée le 14 mai 1590.

En 1605, Charles Maderne, neveu de Dominique Fontana, fut chargé par Paul V de la construction du grand portique, laquelle, d'après le plan de la croix grecque, devait compléter tout l'édifice. Mais, par suite de l'imprévoyance de Michel-Ange, qui s'était peu préoccupé des exigences liturgiques et en particulier de la loge ou grand balcon, du haut de laquelle les souverains pontifes ont coutume de donner leur bénédiction solennelle, on fut amené a bouleverser le plan de la croix grecque, par le prolongement de la nef orientale, la seule qui ne fût pas encore terminée, par la construction d'une galerie destinée à servir d'*atrium*, et par l'adjonction de plusieurs chapelles latérales à l'édifice. C'est ainsi que Charles Maderne, par l'addition de trois arcades à la branche orientale de la croix grecque de Michel-Ange revint à la croix latine, non sans altérer considérablement le premier plan de Bramante. Les trois nouvelles arcades, la galerie extérieure et le portail, commencés en 1607, furent terminés en 1614. Ce ne fut qu'en 1638 que Jean-Laurent Bernini fut chargé, par Urbain VIII, de l'érection du maître-autel et du baldaquin.

C'est ainsi que, pendant l'intervalle d'un siècle que dura cette grande entreprise, on vit successivement les principaux architectes qui en étaient chargés mettre de côté les plans de leurs devanciers. En vain chercherait-on, durant cette longue période, un principe fixe et soutenu dans la conception du monument, une idée d'ensemble, un esprit de suite dans les travaux qui ont concouru à son érection. Sauf le dôme, qui fait autant d'honneur au génie de Michel-Ange qu'à son admirable désintéressement (569*), les autres parties de l'édifice ne portent que trop l'empreinte de la confusion sous l'influence de laquelle elles furent exécutées. C'est ce qu'il nous sera facile de voir par le rapide examen que nous allons faire de chacune d'elles. Loin de moi néanmoins la pensée arrêtée de ne trouver que des imperfections dans cette basilique et d'affecter envers elle cet injuste dédain que la plupart de ses admirateurs affichent si volontiers envers nos églises du moyen âge. Nous constaterons les beautés que renferme l'église Saint-Pierre aussi impartialement que nous relèverons les nombreux et graves défauts qui la déparent.

Lorsque, débouchant des rues étroites qui aboutissent du pont Saint-Ange au Vatican, on entre dans la grande place de Saint-Pierre, et que, parcourant des yeux la double et semi-circulaire colonnade qui aboutit par deux lignes droites à la basilique, on porte ses regards sur la façade du temple célèbre, on éprouve la même déception qu'éprouverait un voyageur qui arriverait par de larges et magnifiques allées à une ville insignifiante et vulgaire. On se demande si c'était bien la peine de donner une si belle avenue à un si pauvre portail et d'annoncer aussi fastueusement un frontispice d'église qui, par la vulgarité de son ordonnance et la lourdeur de ses proportions, rappelle plutôt la façade d'un palais, d'un théâtre, d'une bourse, que celle d'un temple chrétien. Encore faut-il noter que plusieurs façades de palais, tels que celle du Louvre, par exemple, sont bien supérieures à celle de Saint-Pierre, nulle et comme œuvre d'art et comme expression religieuse. Cette nullité, il est vrai, est un peu atténuée par l'aspect imposant du dôme, et elle le serait davantage sans le prolongement de la nef orientale, qui dérobe une partie de la coupole aux regards du spectateur placé devant le frontispice. C'est ainsi que le premier effet du monument est manqué et que le défaut d'unité y devient sensible, dès qu'on s'en approche, puisque le portail vers lequel convergent toutes les parties de cette immense avenue, et qui devrait être encore plus imposant, plus distingué, est au contraire ce qu'il y a de plus médiocre et de plus commun. Ajoutons que la longue galerie extérieure servant d'*atrium*, et qui est véritablement belle et grandiose, pèche aussi contre l'unité, en dépassant de beaucoup par ses deux extrémités, la largeur totale de l'édifice, auquel elle est plutôt soudée qu'elle n'y tient comme partie intégrante. Quels que soient les motifs, tels que l'établissement de deux campaniles, et d'autres encore, qui ont mis l'architecte dans le cas de commettre cette irrégularité, il n'en est pas moins vrai qu'elle existe et qu'elle est une des plus saillantes de celles trop nombreuses qui déparent l'édifice et lui donnent, surtout à l'extérieur, l'aspect d'une masse incohérente, ***indigesta moles***, composée de pièces rapportées. Pénétrons dans l'intérieur. Là, sans doute, le défaut d'unité est moins choquant; il est sensible néanmoins.

Lorsque j'entrai pour la première fois dans cette basilique, depuis longtemps j'étais prévenu contre son architecture par les descriptions que j'en avais lues et les plans que j'en avais étudiés. Aussi, m'appliquai-je, pour être juste et impartial, à mettre de côté toutes mes anciennes préventions, en franchissant le seuil de l'édifice, et à me laisser aller naturellement à cette première impression qui, dans ces sortes de cas, est toujours la plus vraie. Mais j'avoue que,

(569*) Il ne voulut exiger aucun honoraire pour cette grande entreprise.

malgré cette consciencieuse précaution, je ne pus me défendre d'un triste désenchantement, et je me dis à moi-même : « Ce n'est que cela ! » Plus tard, je voulus me rendre compte de cette désillusion qu'on éprouve, en entrant pour la première fois dans Saint-Pierre de Rome, et j'ai cru en trouver l'explication dans les quelques considérations suivantes.

Ce qui écrase l'intérieur de cet édifice et le fait paraître petit, ce qui en dérange la perspective et en altère l'unité, c'est cet énorme baldaquin, dont les dimensions colossales n'ont aucune proportion avec le monument, quelque vaste qu'il soit. Qu'on en vante tant qu'on voudra la conception hardie, ainsi que la richesse des matériaux qui sont entrés dans sa construction ; tout cela n'empêche pas que Bernin n'ait commis une lourde faute, en érigeant cet énorme colifichet contrairement à toutes les règles du goût et aux véritables traditions de la liturgie, qui exigeaient que le baldaquin, dérivé de l'antique *ciborium*, restât ce qu'il avait toujours été, une partie accessoire de l'édifice. En introduisant ainsi un monument dans un autre monument, Bernin a violé, de la manière la plus flagrante, le grand principe de l'unité architecturale ; il a prouvé ce que tant d'autres exemples du même genre nous ont appris, à savoir qu'en s'écartant des traditions hiératiques qui doivent présider à l'ordonnance architecturale et décorative du temple chrétien, on s'écarte presque toujours aussi des principes éternels du goût, des convenances et de l'harmonie. On a trop exalté cette œuvre de Bernin. Indépendamment du défaut capital que nous signalons, elle donne prise à maintes critiques de détail, auxquelles nous pourrions nous livrer, si les limites de notre travail nous le permettaient. Les grands éloges qu'elle a reçus et qu'elle reçoit encore de nos classiques grecs et romains viennent, en grande partie, de leur prédilection pour une église qui, à cause des nombreuses réminiscences qu'elle offre de l'art païen, ne fût-ce que son ordonnance intérieure et extérieure de pilastres corinthiens, excite nécessairement leur sympathie. Si ce lourd colifichet, au lieu de se trouver à Saint-Pierre, existait dans quelqu'une de nos belles églises du moyen âge, ils ne manqueraient pas de crier au mauvais goût, à la puérilité, à la barbarie peut-être.

Il est donc vrai que ce baldaquin, hors de toute proportion avec son origine, sa destination et le temple lui-même, en rompt l'unité et absorbe, par sa masse gigantesque, toute l'attention du spectateur ; ce qui est un grave défaut ajouté à un autre. Il a, en outre, l'inconvénient on ne peut plus fâcheux de dérober à la vue des personnes qui pénètrent dans l'édifice par l'entrée principale, la partie éminente du monument, je veux dire le chœur et la chaire de Saint-Pierre qui le termine, divisant ainsi le cœur de la nef, comme si c'étaient deux églises à part. Ceci est le défaut capital de l'intérieur de Saint-Pierre de Rome On a souvent fait la remarque que cette église paraissait presque petite en y entrant. Des hommes qui aiment à abréger le temps quand il s'agit de réfléchir et de raisonner, ont mis cette particularité sur le compte des proportions, lesquelles, disent-ils, ont été si bien prises que ce temple, quoique très-vaste, ne paraît avoir qu'une grandeur ordinaire. Nous avouons ici que, si un tel résultat était le comble de l'art, on devrait renoncer à l'art sans hésiter. Voilà, en effet, un beau mérite que d'avoir enfoui dans une telle entreprise quelques centaines de millions et un siècle de travaux, pour ériger un monument qui ne devait paraître que très-ordinaire ! Ceci est par trop naïf. Mais ces belles proportions dont on nous parle tant, en quoi sont-elles plus parfaites que celles, par exemple, de Chartres, de Reims, de Saint-Ouen ? Je voudrais bien qu'on daignât nous le démontrer sérieusement. Jusqu'à ce qu'on le fasse, je croirai, moi, que ces dernières églises et beaucoup d'autres de la même famille ont de fort belles proportions, tandis que celles de Saint-Pierre ne sont pas des plus heureuses. C'est ce que nous sommes en train d'examiner. Répétons donc que, si la grande nef de Saint-Pierre paraît écourtée, c'est qu'elle l'est réellement par le baldaquin gigantesque qui s'interpose entre elle et le chœur, et ne laisse apercevoir qu'une longueur inférieure à celle de la plupart de nos principales églises. Et voilà pourquoi ces églises nous paraissent plus longues que celles de Saint-Pierre ; et certes, on ne sera pas tenté d'appeler cela un défaut, à moins que le but de l'art ne soit de rapetisser et non d'agrandir les objets. Les proportions n'ont rien donc à faire ici. Que dire de cette éternelle remarque sur les anges du bénitier, à gauche en entrant, qui, vus de la grande porte, ressemblent à des enfants, tandis que, vus de près, ils sont des colosses ? Que dire de cette remarque et de tant d'autres pauvretés qu'on débite sur Saint-Pierre de Rome, sinon qu'il faut plaindre les écrivains qui se font l'écho de semblables niaiseries ?

Nous voilà maintenant arrivés sous le dôme. Hâtons-nous de nous incliner respectueusement devant ce chef-d'œuvre du génie de Michel-Ange. Sous cette immense voûte sphérique, la plus vaste et la plus haute que les mains de l'homme aient élevée, à la vue de cette magnifique décoration intérieure qui donne un avant-goût des célestes splendeurs, il n'y a de place que pour l'admiration et le recueillement. C'est bien là la maison de Dieu, l'image la plus vraie, la plus sensible de cette Eglise catholique sortie triomphante des catacombes, et régnant maintenant en souveraine sur la surface de l'un et de l'autre hémisphère. Comme on regrette alors que le plan de la croix grecque, en vue duquel la coupole fut érigée, ait été abandonné ! Cette coupole, dominant de toute sa majesté les quatre nefs égales qui devaient s'y ratta-

cher et en relever l'effet, eût formé un temple véritablement beau, véritablement sublime. Saint-Pierre eût été moins vaste, j'en conviens, mais il eût été plus *grand* ; il eût été grand de cette unité sans laquelle il ne saurait rien y avoir de beau sous le soleil. Voyez, au contraire, tout ce que l'église a perdu à ce malheureux prolongement de la nef orientale. On ne sait plus maintenant laquelle est la partie principale de l'édifice, de la nef ou de la coupole? Ces deux parties se disputent la prééminence et laissent, par là même les yeux et l'esprit dans une pénible indécision. Je vois là, comme dit M. Quatremère de Quincy (qui, en croyant faire le plus bel éloge de l'édifice, n'en a fait que la juste critique), je vois là « une grandeur unie à une autre grandeur ». Mais l'unité où est-elle ? Elle a disparu. Léglise est devenue plus vaste de 180 pieds, soit; mais elle a cessé d'être *grande*. Un autre inconvénient de cette prolongation de la nef, ç'a été de dérober presque totalement la vue de l'intérieur de la coupole. Je m'explique. Dans le plan de la croix grecque, la nef correspondante à l'entrée principale n'étant pas plus longue que les trois autres croisillons, on aurait aperçu, dès l'entrée, l'intérieur majestueux du dôme, ce point central du monument. Dès lors, le sentiment de l'unité se serait fortement emparé de vous, pour ne plus vous quitter, la disposition de l'édifice vous ramenant toujours invinciblement vers sa partie dominante.

Cette règle de l'unité n'a pas mieux été observée pour le transsept que pour le portail et la grande nef. En effet, par une disposition des plus bizarres, on voit bien dans cette église l'idée première d'un transsept et de la croix latine, mais on n'y distingue pas suffisamment ce transsept. Cela vient de ce que les deux branches qui devraient la caractériser se dessinent mal au milieu des grands carrés formant les chapelles, dont elles sont flanquées, et qui donnent, surtout à la partie extérieure de l'édifice y correspondante, la forme d'un damier. Ceci n'est point une plaisanterie; on n'a qu'à jeter les yeux sur le premier plan venu de cette basilique, pour vérifier la justesse de la comparaison. C'est ainsi que ce transsept de la croix latine, qui aurait pu encore imprimer son cachet de grandeur et de convenance hiératiques à Saint-Pierre, malgré les nombreuses irrégularités du monument, n'y existe que comme idée première et ne présente plus qu'une forme confuse et à peine sensible à l'œil. Quelles que soient l'origine et la valeur, comme symbole, de la croix latine dans nos églises (question qui n'a pas été encore, ce me semble, suffisamment débattue), on ne peut s'empêcher de regretter que cette forme consacrée demeure si peu apparente, au centre de la latinité et dans un monument qu'on cite tous les jours comme le principal modèle de cette disposition hiératique.

En avançant au delà de l'intérieur du dôme, nous entrons dans le chœur.

Pourquoi faut-il que cette partie, la plus noble, la plus harmonieuse de l'édifice, soit la moins en évidence? Ce chœur, aussi remarquable par son ordonnance que par ses vastes dimensions, se termine, comme chacun sait, par la chaire de Saint-Pierre, soutenue par quatre des plus célèbres docteurs de l'Eglise, œuvre colossale de Bernin, qui, bien que non exempte du style maniéré et tourmenté de cet architecte décorateur, présente un ensemble grandiose et digne de sa destination. Vue de cet endroit, dans sa direction longitudinale, jusqu'aux trois portes d'entrée surmontées de grandes fenêtres en verre blanc qui ne laissent pénétrer néanmoins qu'un demi-jour dans la basilique, la nef immense paraît véritablement belle, et revêt en quelque sorte le caractère de l'infini. Je lui trouve même quelque chose de cette expression à la fois sublime et mystérieuse, qui est propre à nos cathédrales gothiques. Je voudrais que, lorsqu'on visite pour la première fois l'église de Saint-Pierre, on pût arriver jusqu'au rond-point, les yeux bandés. Lorsqu'ils s'ouvriraient à la lumière, ils contempleraient avec admiration une nef aussi belle qu'immense, et ils jouiraient d'un de ces rares spectacles qui laissent dans l'esprit une impression qu'il ne saurait désormais oublier. Ajoutons que les trois grandes fenêtres de l'entrée principale, vues de cette extrémité de la basilique, augmentent, quoiqu'elles ne soient que de verre blanc, l'effet de la perspective, à cause de leur teinte voilée qu'elles empruntent au demi-jour de la galerie extérieure. Remarquons, à ce sujet, que la lumière est très-habilement distribuée dans toutes les parties de cette vaste enceinte, où les yeux ne se fatiguent jamais de regarder, et où chaque objet se présente à la vue sous son véritable jour.

Maintenant, si nous nous dirigeons vers les nefs latérales, elle nous fourniront une nouvelle preuve de ce manque d'unité qui se révèle par tant d'endroits dans le monument qui nous occupe. D'abord, ces prétendues nefs sont tout simplement des couloirs étroits et obscurs, sans aucun rapport architectural avec la nef principale, à laquelle ils devraient être cependant étroitement liés par un même système, comme ils l'auraient été, selon le plan de Bramante, et comme ils le sont dans toutes les églises tant soit peu régulières. Je connais les raisons qu'on allègue pour justifier ou expliquer du moins cette disparate choquante et tant d'autres du même genre qu'on remarque dans l'édifice, et qui prouvent les variations continuelles de ceux qui en furent les architectes. Mais cette dernière particularité, qui est déjà, en elle-même, un préjugé fâcheux contre le monument, ne saurait nous empêcher de le juger tel qu'il est, et non tel qu'il aurait dû être. En l'état, les deux couloirs, improprement appelés nefs latérales, ne sont que des hors-d'œuvre tout à fait indépendants de la grande nef, de telle manière qu'on pourrait les supprimer

du jour au lendemain, sans qu'elle en éprouvât la moindre altération dans son ensemble. On peut appliquer la même observation aux diverses chapelles latérales, telles, par exemple, que celle du Chapitre et du Saint-Sacrement. Ces chapelles, fort grandes et somptueusement décorées, mais véritables superfétations, n'ont pas leur *raison d'être* là où elles se trouvent; ce sont autant d'églises particulières ajoutées à une autre plus grande église, des *appendices* que rien ne rattache au corps principal, dont l'assemblage incohérent donne trop à Saint-Pierre la forme d'un *pâté*, pour me servir de l'expression de M. Didron, dans une des lettres que j'ai reçues de lui.

Maintenant, je demanderai aux admirateurs classiques et exclusifs de la basilique vaticane, où est cette « entente parfaite des convenances et des proportions architecturales, ce goût sobre et judicieux dans l'ordonnance monumentale », et tant d'autres qualités dont ils nous parlent sans cesse, comme à des gens qui s'y entendent peu? Toutes ces belles conditions se trouvent-elles réunies dans cette église de Saint-Pierre, objet de leur prédilection (on sait pourquoi), qu'ils exaltent avec tant de complaisance aux dépens de ces grandes basiliques françaises des XIe, XIIe, XIIIe, et XIVe siècles? Si je ne craignais d'être trop long, je voudrais établir, comme un fait incontestable, que les maîtres de l'œuvre dont le génie conçut et réalisa tant de merveilles architecturales sur notre sol fécond en splendeurs monumentales, possédaient un peu mieux que la plupart des architectes de Saint-Pierre et de tant d'autres églises bâties sur le même moule, cette « intelligence des proportions, ce goût sobre, judicieux, épuré » et autres qualités qu'on nous fait sonner si haut, pour nous convertir au culte de l'ionique ou du corinthien. C'est ce qu'ont déjà établi, d'ailleurs, beaucoup mieux que je ne le ferais moi-même, M. Vitet, dans ses *Essais archéologiques*, et notamment dans sa *Monographie* de la cathédrale de Noyon; MM. Lassus et Viollet-Leduc, dans des articles remarquables publiés dans les *Annales archéologiques*. Ces Messieurs ont comblé une importante lacune dans le domaine de l'architecture chrétienne. On avait beaucoup dépensé de poésie, à l'occasion des églises gothiques. Il se faisait temps qu'on les discutât sérieusement, au point de vue pratique, d'autant mieux que c'était là leur côté vulnérable, aux yeux des classiques grecs et romains. Il importait donc de démontrer à ces aveugles volontaires que nos monuments religieux se distinguent autant par l'unité, la simplicité du plan, par la grandeur, la justesse de leurs proportions, par la distribution intelligente, harmonieuse de leurs ornements, par la vigueur et la solidité de leur construction, que par leur caractère imposant, sublime et mystérieux. Les monumentalistes qui, à l'exemple des hommes éminents que nous venons de nommer, ont débattu et tiré au clair cette question encore si neuve de la science pratique qui se révèle dans nos grandes constructions nationales, ont bien mérité, entre tous les autres, de l'archéologie sacrée du moyen âge, puisqu'ils ont fermé par là et à tout jamais la bouche à ses détracteurs. Ce serait maintenant le lieu de discuter la partie décorative de l'intérieur de Saint-Pierre, de parler de son ordonnance corinthienne, de ces caissons dorés qui ornent ses voûtes en stuc, de ses nombreuses moulures et bas-reliefs, de ses mosaïques, de ses statues, de ses tombeaux. Il y aurait là ample matière à l'éloge et à la critique. Mais je m'arrête, dans la crainte de prolonger une dissertation déjà trop longue. Nous pourrons revenir une autre fois sur cet objet. Pour le moment, je me bornerai à faire remarquer qu'il n'est pas vrai, comme on ne cesse de le répéter, que cette église soit la plus riche de toute la chrétienté. Sans sortir de l'Italie, nous trouvons, dans cette péninsule, bon nombre d'églises beaucoup plus riches, quant aux matériaux employés à leur construction et quant à la partie décorative. Ainsi, pour n'en citer que quelques-unes, les cathédrales de Gênes, de Pise, de Sienne, sont toutes de marbre, tandis que Saint-Pierre est seulement revêtu dans son intérieur de ce précieux calcaire, et même, si je ne me trompe, tout simplement de stuc. Plusieurs de ces églises sont supportées par des colonnes de granit, de jaspe, de porphyre, au lieu des piliers en maçonnerie de la basilique vaticane, dont quelques-uns occupent une superficie égale à celle de certaines églises de Rome. Saint-Pierre est assurément la plus vaste église de l'univers, mais elle n'est pas la plus grandiose; il en est un bon nombre d'autres qui, sans être aussi vastes, possèdent mieux qu'elle cette véritable grandeur morale qui résulte de l'unité du plan et de l'harmonie des membres divers qui s'y rattachent, plutôt que de leur matérielle superficie.

Quant à l'extérieur du monument, il n'offre que la reproduction, plus sensible encore parce qu'elle est en relief, des nombreuses irrégularités que nous avons relevées dans l'intérieur. Son ordonnance générale n'est, du reste, que la répétition de celle en style corinthien du dedans. Aussi ne diffère-t-elle en rien de celle d'un vaste palais, ou de tout autre édifice profane. Même réflexion pour une bonne partie de la coupole, dont l'extérieur m'a paru aussi froid, aussi nu que l'intérieur en est saisissant et magnifique. Ce qui m'a choqué à l'extérieur de cette coupole, ce sont les fenêtres à frontons alternativement triangulaires et en quart de cercle, qui règnent tout autour, et dont la forme vulgaire rappelle trop exactement les façades d'hôtels du temps de la Régence ou de Louis XV. Qu'il y a loin de là à ces flèches si hardies, si finement découpées, de Chartres, d'Autun, de Strasbourg! Ce n'est pas que je prétende établir ici un parallèle entre deux genres

si opposés ; mais il me semble que ces flèches aériennes, lancées vers les cieux, comme un dernier et sublime effort du génie chrétien, parlent autrement à l'imagination et au sentiment religieux que l'extérieur de cette froide coupole, empreinte des réminiscences païennes qui, à l'époque où elle fut érigée, luttaient ouvertement contre les anciennes traditions de l'architecture catholique. Il me semble aussi qu'un pays comme le nôtre, dont le sol s'est couvert sans bruit, sans fracas, et comme par enchantement, de tant de monuments sacrés qui ne lui laissent rien à envier à l'Italie, devrait être un peu plus fier de ses architectes et de ses églises, lorsqu'on considère qu'au centre de la chrétienté et à l'époque la plus brillante du pontificat romain, un siècle de calculs, d'efforts et de patience, les puissants encouragements de plusieurs grands Papes, le concours actif des plus célèbres architectes qui se sont succédé pendant cette longue période, les 350 millions qu'on a engloutis dans cette entreprise, n'ont finalement abouti, malgré l'intention hautement exprimée de surpasser tout ce qui s'était fait jusque là dans ce genre, qu'à l'érection d'un monument incomplet, avorté dans son ensemble, quelque admirable qu'il puisse être dans certaines de ses parties.

Voici, d'ailleurs, comme confirmation de mes idées sur Saint-Pierre, le témoignage non suspect de prévention contre cet édifice, d'un architecte écrivain, déjà cité dans cet ouvrage, et qui a fait une étude particulière des basiliques de Rome, à la description desquelles il a consacré d'intéressantes pages et d'excellents dessins. Eh bien ! il n'a pas cru pouvoir, en conscience, donner dans son recueil, une place à la basilique du Vatican. Laissons-le parler lui-même : « Ce serait le lieu de parler de Saint-Pierre, de cet édifice aux proportions colossales, l'orgueil, dit-on, de l'architecture, et la plus étonnante de ses merveilles ; mais Saint-Pierre, quoiqu'il ait exercé le génie de tant d'artistes supérieurs, bien qu'il soit l'œuvre successive d'architectes du premier ordre, Saint-Pierre, cependant, n'a pas trouvé place dans notre Recueil. Cette vaste création, conçue sous l'impression d'une pensée malheureuse et dans un principe vicieux peut-être, n'a pu suggérer de hautes inspirations aux habiles successeurs de ce même Bramante, dont la plupart des productions furent d'ailleurs des chefs-d'œuvre. Il semblerait que tous ces maîtres, à l'exemple du premier, aient tous succombé sous le poids d'un si pesant fardeau. On blâme dans le plan de Saint-Pierre sa disposition vulgaire, ses formes tourmentées et l'étude mal calculée des proportions. La façade est aussi l'objet de mille critiques fondées ; elle manque de relief, et l'on ne saurait y trouver de parti décidé. La nef n'est pas non plus à l'abri de reproches. Quoique immense, elle n'a pas cette apparence de grandeur que le talent bien inspiré sait donner, même aux petites choses. C'est en vain qu'on cherche, dans ce grand ouvrage une idée sublime, une conception surhumaine, qui réponde au but qu'on s'était proposé. On ne retrouve dans l'ensemble ni les élans du génie, ni cette parfaite unité d'intention et de direction qui a tant de prix, ni cette délicatesse enfin, et cette grâce dans les détails qui décèlent l'artiste dirigé par le sentiment du beau. Les voûtes méritent seules, sous ce rapport, une honorable exception : leur décoration est fort remarquable, tant pour la convenance que pour le goût des ornements ; à nos yeux, Saint-Pierre n'est donc point un chef-d'œuvre, bien qu'il soit pourtant l'un des plus glorieux témoignages de la puissance et de la volonté persévérante de l'homme : il doit étonner, sans doute, mais c'est plutôt par ses proportions gigantesques hors de toute comparaison, par ses richesses inouïes, et enfin par les grandes difficultés de construction qu'il a fallu vaincre. Cependant le blâme s'efface, les mauvaises impressions se dissipent, si l'on vient à considérer cette coupole célèbre, prodige de science et de poésie, ouvrage sublime dont la vue vous confond, et qui, par l'immensité de sa masse, l'éclat harmonieux de ses mosaïques, l'élégance de ses contours et son exécution miraculeuse, fait naître dans l'âme ce ravissement indicible qu'elle n'éprouve jamais qu'en présence des grandes œuvres de la nature. Conçue d'abord par Bramante, l'illustre artiste qui fonda l'église, elle fut ensuite modifiée par Michel-Ange, qui en détermina la forme, les proportions exactes, et jusqu'aux détails de construction ; mais le mérite de l'exécution et quelques modifications sont dus à Giovanno de la Porta et à Dominico Fontana (570).

PIERRES PRECIEUSES, leur sens symbolique. *Voy.* Couleurs.

PINTURICCHIO. Peintre, né à Pérouse en 1454, fut élève du Pérugin, et l'aida dans la plupart de ses travaux. Il travailla ensuite avec Raphaël. *Voy.* Peinture mystique.

PISE. (Cathédrale de). Ce superbe édifice, l'un des plus beaux de l'Italie et de l'univers chrétien, fut commencé l'an 1063 par Buschetto, et terminé l'an 1119, par l'architecte Rainaldo, c'est-à-dire durant la période la plus florissante de la république. L'an 1596, le plafond fut dévoré par un incendie, mais quatre ans après, il était magnifiquement réparé par Ferdinand de Médicis.

Cette basilique offre une étonnante et rare collection de riches et belles colonnes. La plupart d'entre elles sont antérieures à l'édifice, et le style basilical qui fut adopté dans sa construction, toute de marbre, se prêtait mieux que tout autre à l'emploi bien entendu de ces magnifiques colonnes toutes faites

(570) *Edifices de Rome moderne*, etc., dessinés, mesurés et publiés par P. Letarouilly, in-fol. Paris, 1840.

et d'une admirable proportion. On n'en compte pas moins de 450, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il y en a 208 appliquées à la décoration du dedans.

Le plan de la basilique est celui d'une croix latine avec un transept fort développé, surmonté au centre d'une coupole qui réunit les deux branches de la croix. Cette coupole dont les dimensions ne sont point en rapport avec celles de l'édifice, offre néanmoins un des premiers et des plus curieux essais de ce nouveau genre de constructions où le génie de nos modernes architectes devait se déployer avec tant de magnificence.

La basilique mesure en longueur 292 pieds 2 pouces; en largeur, pour les cinq nefs, 97 pieds 9 pouces, et pour la nef du milieu, 39 pieds 1 pouce; sa hauteur est de 101 pieds 4 pouces.

Elle a cinq nefs soutenues par 54 colonnes dont quelques-unes sont de jaspe, de vert antique et de porphyre. Les bas-côtés sont en voûte; mais la grande nef a un plafond en bois, dont les compartiments sont de grands caissons dorés. Le plan de l'église étant celui d'une croix latine, les nefs de la croisée ont la même ordonnance de colonnes, ce qui ajoute encore à la beauté et à l'harmonie de l'édifice.

« Les colonnes, dit M. Quatremère de Quincy, ne sont point unies entre elles par un entablement, mais bien selon la pratique des bas-siècles de l'architecture romaine (571) par des arcades au-dessus desquelles s'élève un second rang de portiques en colonnes plus petites que les inférieures, mais aussi plus nombreuses. Elles forment une galerie qui circule autour de l'église, et c'est encore là une de ses conformités avec les anciennes basiliques. On comprend que ces galeries, outre la variété qu'elles produisent dans tout l'ensemble, font encore mieux jouir de tout l'espace que les yeux ont la liberté de parcourir.

« Tout l'extérieur du monument est pour sa disposition, dans un rapport exact avec celle de l'intérieur. Deux ordres de colonnes adossées aux murs répètent les deux ordres de la grande nef, et s'élèvent jusqu'à la toiture des bas-côtés. L'ordre inférieur est surmonté par des arcades; le supérieur porte l'entablement continu qui règne autour du monument. Un rang de colonnes, également adossées, mais plus petites, avec arcades, s'élève au-dessus de la toiture des bas-côtés, et supporte celles de la grande nef.

« Pareille disposition a été suivie dans le frontispice ou portail du temple par Rainaldo collaborateur et successeur de Buschetto. Il subordonna la décoration de la façade à celle des parties litérales, en la raccordant exactement aux deux masses inégales en hauteur de la nef du milieu et des nefs collatérales. Cette façade se termine ainsi dans le faîte, par des colonnes adossées toujours diminuant de hauteur, et par un fronton qui arrive à la hauteur du pignon du toit de la grande nef.

« On lit près la porte d'entrée en l'honneur de Rainaldo, l'inscription contemporaine que voici :

Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum,
Rainaldus prudens operator et ipse magister
Constituit mire, solerter et ingeniose (572).»

Ces éloges n'ont rien d'exagéré, et de plus, ils sont aussi justes que concis. J'ai pu m'en convaincre moi-même sur les lieux, en face de ce splendide monument, dont M. Poujoulat a si heureusement exprimé le caractère grandiose et mystérieux. Voici comment il décrit d'abord cette façade si élégante, si riche, si légère, dont les cinquante colonnes de marbre, comme tout l'édifice, à la teinte dorée, semblent être retenues par quelque chose de magique, dans leur harmonieux ensemble.

« La Vierge et les quatre Evangélistes sortis du ciseau de Jean de Pise, sont debout sur le faîte et aux quatre coins de la façade; en les voyant on se demande comment ces petites statues peuvent triompher ainsi des vents, des orages, des révolutions et des siècles. Trois portes en bronze frappent notre attention: celle du milieu est ornée de deux colonnes grecques apportées d'Egypte, festonnées avec un art merveilleux. Les trois portes en bronze faites sur le dessin de Jean de Bologne ont été sculptées par Pierre Tacca, Pierre Francavilla, Antonio Sasini, Horatio Mocca; elles représentent les principales scènes de la vie du Sauveur et de la vie de Marie. Ce n'est plus le bronze qui est devant vous, c'est la représentation vivante de vos souvenirs évangéliques: le bronze rayonne d'une façon céleste sous les traits de l'Homme-Dieu; il parle avec lui, quand le Sauveur enseigne, quand le Christ dit aux malades*: Soyez guéris*; aux morts: Sortez du tombeau. Ce bronze exprime les souffrances d'uu Dieu à Gethsémani, et sa mort au Calvaire. Sur une des portes, la scène de la naissance m'a fait sourire: le lit de la mère de Marie, est un lit pisan, un lit paré, tel qu'on n'en vit jamais assurément à Nazareth; l'artiste ne s'est pas conformé seulement aux habitudes de la Galilée. L'une des deux portes du levant, celle qui fait face à la Tour Penchée, est aussi en bronze, et d'un antique et bien curieux détail; cette œuvre de Bonanno porte avec elle une naïveté expressive qui intéresse vivement.

« Jusqu'ici nous pouvons avancer sans confusion dans nos indications descriptives; on saisit sans effort l'extérieur du monument: mais si nous entrons dans l'église, nous ne saurons par où commencer. Dans

(571) Au mot ARCHITECTURE, et dans plusieurs autres endroits, nous faisons remarquer que ce que les premiers architectes chrétiens se sont permis dans ce genre, ils l'ont fait parce qu'ils ont bien voulu le faire et qu'ils avaient leurs raisons pour cela. (*Note de l'auteur.*)

(572) *Dictionnaire d'architecture*, par M. Quatremère de Quincy, art. *Buschetto.*

cette savante réunion de tant de choses, on peut dire en quelque sorte que rien ne commence et rien ne finit, toute chose se touche, se lie, se mêle avec un ordre suprême, l'admiration flotte dans un vague ensemble, et n'ose rien prendre à part, comme si elle craignait de porter atteinte à cette belle harmonie (573). »

Néanmoins, il y a quelque chose qui vous saisit et qui vous absorbe entièrement, dès que vous avez mis le pied dans la splendide basilique; c'est la majestueuse unité de l'ensemble, unie à une variété pour ainsi dire infinie dans les détails; c'est la noble simplicité du plan et l'incroyable richesse, ainsi que le goût merveilleux de la décoration qui l'embellit; c'est, par-dessus tout, ce cachet hiératique, basilical, imprimé à tout l'édifice, et qui se révèle principalement dans la grande mosaïque du fond de l'abside représentant le Christ qui bénit d'une main, et dans l'autre porte le globe du monde. Et telle est la puissance de cette double impression du « beau humain » et du « beau surnaturel » qui vous domine dans cette splendide et mystérieuse enceinte, que rien ne peut vous en distraire, pas même les ornements accessoires, d'ailleurs si riches et si admirablement distribués. Essayons cependant, d'en dire un mot, et sans nous arrêter à des magnificences telles que l'autel du croisillon du transsept, tout en argent massif; les lampes du sanctuaire, du même métal, ainsi que les grands chandeliers du maître-autel tout en brocatelle d'Espagne, qui est une sorte de marbre encore plus précieux que l'argent; parcourons rapidement les objets divers proprement dits dont la sculpture et la peinture l'ont embellie.

Parmi les œuvres de sculpture, nous remarquerons, indépendamment des merveilleuses portes de bronze qui ont tout-à-l'heure fixé notre attention, les tombeaux des archevêques de Pise, la chaire à prêcher en marbre, revêtue d'anciennes sculptures et d'ornements en bronze, et un ancien bénitier en bas relief, exécuté par Jean de Pise. En fait de peintures, nous citerons celles du lambris de la grande nef et de la coupole, les belles mosaïques sur un fond or de l'abside, et celles qui sont formées par les gracieux et riches compartiments du pavé de la basilique. Parmi les toiles peintes, on remarque celles de Jean de Pise, de Tribolo, de Tempesta, de Roselli de Florence, de Pierre de Cortone, et principalement d'André del Sarto, dont le chef-d'œuvre, Sainte Agnès qu'on a crue de Raphaël, est le plus beau de la cathédrale. « La jeune Agnès, dit M. Poujoulat, en parlant de ce tableau, est l'expression de cette candeur naïve, de cette grâce que nous appellerons chrétienne, et que l'antiquité ne soupçonna point; la simple jeune fille, assise et jouant avec son agneau, repand autour d'elle je ne sais quel parfum virginal dont notre âme est doucement saisie. L'autel des Trois-Saints fut sculpté, d'après les dessins de Michel Ange, par Lostagio Stagi de Pietra Santa. A l'époque de la première croisade, disent les traditions, les Pisans emportèrent de Nazareth les corps de saint Gamaliel, de saint Nicodème et de saint Abibone, ces restes sacrés sont enfermés dans le cercueil de marbre qui est là.

« Au-dessus de nos têtes, nous avons la voûte tout éclatante d'or, qui fit oublier le désastre de 1596. Soixante quatorze colonnes, d'une grosseur inégale, traversent sur plusieurs rangs la vaste enceinte de l'église; en tout, deux cent huit colonnes sont répandues dans les diverses parties de la cathédrale. On marche sur la mosaïque et sur le marbre. Comment achever de vous représenter cet intérieur d'église, avec ses vitraux peints d'où s'échappe un jour mystérieux, avec ses ornements si élégants, si hardis; avec ces hautes galeries si richement ornées; avec ce marbre noir et blanc qui donne à tout l'ensemble une physionomie douce et recueillie? Vous prendriez cette église pour une de ces fantastiques demeures comme en peut rêver la poésie dans ses radieuses visions; vous la prendriez pour l'habitation des anges, et parfois à votre insu, vous prêteriez l'oreille pour écouter les harpes d'or; ou bien encore, vous croiriez voir dans la resplendissante métropole une image de cette Jérusalem céleste qu'avait entrevue le sublime exilé de Pathmos. Moi qui suis devenu un habitué des monuments de Pise, j'ai fait ces jours-ci, les honneurs du Dôme à mon illustre ami. « Oh! » s'écriait M. Michaud avec une voix émue, en portant de tous côtés des regards éblouis : « il faudrait l'éternité « pour admirer en détails tant de belles choses (574). »

Si l'on me demandait quel est, de toutes les belles églises que j'ai vues en France, en Suisse, en Belgique, en Allemagne et en Italie, l'intérieur qui m'a le plus impressionné? je répondrais sans hésiter : Celui de la cathédrale de Pise. Deux fois, j'ai visité cet incomparable monument, et deux fois, je me suis dit : « C'est trop beau pour cette terre; c'est là véritablement l'image des splendeurs du paradis! »

PITONI (Joseph-Octave). Illustre compositeur de l'école romaine, né à Rieti, en 1657, mort à Rome en 1743. *Voy.* Musique.

PLAINT-CHANT. *Voy.* Chant grégorien; Chant liturgique.

PORCHE. *Voy.* Romano-byzantin (Style).

PORTAILS. *Voy.* Sculpture; Arles; Amiens; Reims; Strasbourg.

PORTRAITS DE NOTRE SEIGNEUR et DE LA VIERGE. *Voy.* Allégories, Catacombes, Types, Jésus-Christ.

POUSSIN (Le). Célèbre peintre français. *Voy.* Types.

(573) *Toscane et Rome*, par M. Poujoulat. (Lettre 3.)

(574) *Toscane et Rome*. (*loc. cit.*)

PRINCIPAUTES. *Voy.* ANGES.

PROSES. *Voy.* CHANT LITURGIQUE; MODES ECCLÉSIASTIQUES.

PROTESTANTISME. Son influence sur l'art. *Voy.* RÉFORME PROTESTANTE.

PUISSANCES. *Voy.* ANGES.

Q

QUINISEXTE (CONCILE DE), tenu à Constantinople en 692, célèbre dans les annales de l'art chrétien par le canon 82, qui ordonnait de préférer la réalité aux images, et de montrer le Christ sur la croix. *Voy.* ALLÉGORIE.

R

RAPHAEL (SANZIO). Peintre célèbre, élève du Pérugin, né à Urbin, en 1483, mort à Rome en 1520. *Voy.* PEINTURE; MYSTIQUE (*Peinture*).

RAVY (JEAN-JUSTE). Sculpteur français. *Voy.* FRANCE.

RÉFORME PROTESTANTE. La nature et le but de cet ouvrage ne nous permettent point, sans doute, de considérer ici la prétendue réforme au double point de vue du dogme et de la discipline. Mais comme depuis longtemps il est de mode, parmi nos beaux esprits, de l'exalter en tant que cause de l'émancipation et du progrès de l'intelligence dans nos temps modernes, elle rentre pleinement, sous ce rapport, dans le domaine de l'esthétique, et nous avons le droit, à ce titre, d'examiner sérieusement s'il est vrai que l'œuvre de Luther et de Calvin ait eu, sur l'esprit humain en général et sur la littérature et l'art en particulier, l'influence qu'on veut bien lui attribuer, ou plutôt, si cette influence n'a pas eu lieu dans un sens opposé à celui qu'il est du bon ton de lui prêter. C'est ce que nous allons examiner, dans l'ordre ci-dessus indiqué.

« La réforme du XVIe siècle a été le signal de l'émancipation humaine; elle a ouvert l'ère de l'indépendance civile et politique, de la tolérance et de la liberté. » C'est en ces termes pompeux que les écrivains du jour, hommes à la hauteur du progrès, préconisent l'œuvre de Luther et de Calvin. Tel est leur langage, répété à satiété dans les journaux, revues, feuilletons, que la presse parisienne sert par milliers en pâture à ses innombrables lecteurs, serfs de nouvelle espèce, qui, tout en se moquant de l'infaillibilité du Pape, courbent humblement la tête sous le joug doctrinal de quelques individus sans mission aucune, et trop souvent sans études sérieuses ou sans bonne foi. Il n'est pas nécessaire, en effet, d'être doué d'une grande capacité historique pour voir tout ce qu'il y a d'ignorance ou de partialité dans un tel langage. Je dis ignorance ou partialité, parce que les faits qui établissent l'esprit intolérant, persécuteur de la réforme, ainsi que la déplorable influence exercée par elle sur le bien-être et la liberté des peuples, ces faits, dis-je, sont tellement péremptoires contre les réformateurs, que les panégyristes de ceux-ci, ou ignorent les premiers éléments de l'histoire, ou se laissent dominer par leur haine aveugle contre le catholicisme, haine d'autant plus inexplicable que la plupart d'entre eux sont catholiques. Nous ne concevons pas, en effet, qu'on ose conserver cette glorieuse dénomination, quand on écrit ou qu'on prononce l'éloge d'une secte qui, dès son début, n'a cessé de poursuivre les catholiques de son fanatisme et de ses calomnies, qui a été essentiellement provocatrice à leur égard, puisque, la première, elle a levé l'étendard contre la religion et le gouvernement du pays, contre ses lois, et, hâtons-nous d'ajouter, contre ses propres libertés. Telle fut, en effet, cette réforme, qu'il est du bon ton d'exalter, parmi nos grands et beaux esprits, et pour la glorification de laquelle nos auteurs dramatiques, poëtes et musiciens, ne craignent pas de travestir indignement l'histoire sur la scène de l'Opéra (575), dans une capitale qui commande à trente-cinq millions de catholiques, et qui en contient elle-même plus d'un million. Sous prétexte de réformer des abus qu'elle n'avait nulle mission de corriger, et qui l'eussent été sans elle, elle sapa les fondements mêmes de la religion; elle immola par milliers ses enfants et ses ministres; elle renversa ou profana ses temples, ses autels; elle brisa, avec une fureur digne de celle des iconoclastes, ses statues, chefs-d'œuvre du génie, lacéra ses tableaux, mit en pièces ses reliquaires somptueux, et jeta aux vents la cendre de ses martyrs. Voilà comment elle réforma les abus! Elle attaqua, à main armée, des hommes qui voulaient, eux aussi, vivre et mourir dans la religion de leurs pères, et l'on voudrait qu'au lieu

(575) Entre autres, dans l'opéra des *Huguenots* (paroles de Scribe, musique de Meyerbeer), qu'on pourrait fort bien définir « une immense calomnie en vers et en musique contre le catholicisme. » C'est une chose vraiment déplorable que de voir des hommes de talent et de génie mettre leur plume et leurs accords au service des passions anticatholiques d'un public égaré! Si c'est la vanité qui les y porte, dans le but d'être à la hauteur des *idées du jour*, ils sont bien coupables; si c'est l'intérêt qui les pousse à flatter certains préjugés enracinés, dans l'espoir d'un plus grand succès, ils sont plus coupables encore. On ne saurait trop déplorer, dans tous les cas, cette prostitution du talent et du génie.

d'avoir usé de leur droit de légitime défense ils eussent supporté avec un calme stoïque les odieuses atteintes portées à leurs intérêts les plus chers, les plus sacrés? Qu'en défendant ces intérêts si outrageusement violés, les catholiques aient dépassé plus d'une fois les limites; qu'aigris, exaspérés à la vue des profanations et des cruautés de leurs ennemis, ils aient été à leur tour injustes et cruels envers eux, nous le confessons et le déplorons, sans nous en étonner beaucoup; car, après tout, ces catholiques n'étaient pas des anges ni des saints : ils étaient hommes. Mais ce que nous ne comprenons nullement, c'est que nos auteurs, dans leurs livres, et nos orateurs, dans leurs cercles ou académies, affectent à qui mieux mieux de représenter les protestants comme de timides agneaux toujours innocents et persécutés, tandis qu'ils nous dépeignent les catholiques sous la forme de loups furieux occupés sans cesse à poursuivre et à dévorer ces pauvres hérétiques, métamorphosés, sous leur plume complaisante, en autant de victimes du fanatisme et de la superstition. Telles ont été, jusqu'à ce jour, les singulières appréciations de nos philosophes et de nos historiens, pendant les trois siècles précédents, durant lesquels l'histoire n'a été, selon la remarque juste et profonde d'un célèbre écrivain, qu'une conspiration flagrante contre la vérité. Tel est, particulièrement aujourd'hui, l'esprit qui dirige les écrits de nos grands penseurs, aux idées progressistes et humanitaires. A les entendre, c'est la réforme qui, en poussant le premier cri de l'émancipation, a délivré l'Europe de l'humiliante servitude où l'avait réduite la tyrannie dogmatique de l'Eglise, et lui a ouvert de nouvelles destinées de bien-être et de liberté. Nous dirons à ces révélateurs modernes : Prenez au hasard tel ou tel Etat parmi ceux qui, de catholiques, se sont faits protestants; examinez-en la constitution avant la réforme, au point de vue de la liberté religieuse, civile et politique, des franchises communales, des mœurs publiques, de l'ordre et du bien-être général; comparez ensuite cette constitution à celle qui a suivi la réforme, et vous verrez tout ce que le protestantisme lui aura fait perdre en franchises, en bien-être et en liberté; et si un ou deux de ces Etats paraissent avoir gagné plutôt que perdu à la réforme, soyez certains que ces bien rares exceptions s'expliquent naturellement par des circonstances locales tout à fait en dehors de l'influence de l'élément protestant. Oui, le protestantisme a été, pour cette grande fraction de la société européenne qui l'a embrassé, un véritable instrument d'absolutisme, de centralisation et de tyrannie, soit qu'on le considère par rapport aux nations qu'il a soumises au despotisme civil et spirituel des souverains, soit qu'on le considère par rapport aux villes auxquelles il a ravi leurs antiques franchises et libertés. Cette conclusion, prouvée d'ailleurs par une masse de faits écrasants, se déduit rigoureusement du principe bien connu de la réforme, qui, en niant l'autorité divine et modératrice de l'Eglise sur les princes et sur les sujets, a fait, des uns, autant de tyrans qui ne peuvent gouverner que par la force brutale, et des autres, quand ils parviennent à secouer le pouvoir absolu, autant de fauteurs et de victimes de la tyrannie démocratique, la pire de toutes! En vain fera-t-on sonner bien haut ce fameux *libre examen* introduit, dit-on, par les chefs de la réforme. D'abord, ce *libre examen* n'a été inventé par personne. Dans tous les temps, les hérétiques, en reniant l'autorité de l'Eglise quant à l'interprétation des livres saints en général, ou de tel passage en particulier, ont mis en pratique ce *libre examen*, qui n'est autre chose que la substitution de l'autorité individuelle à l'autorité universelle, c'est-à-dire l'abus de la liberté, la violation d'un principe constitutif, sans lequel tout gouvernement devient radicalement impossible. Qu'on laisse en effet, à chaque citoyen, la *libre interprétation* des codes; à chaque soldat, la *libre interprétation* des statuts militaires; à chaque enfant, la *libre interprétation* du quatrième précepte du *Décalogue*, et l'on verra si la société, si l'armée, si la famille, peuvent subsister pendant vingt-quatre heures. Qu'on appelle cela tant qu'on voudra liberté, progrès; nous l'appelons, nous, misère, anarchie. Dans tous les temps aussi, les hérétiques prétendirent trouver, dans quelques textes de la Bible, la justification de leurs erreurs. Il n'était pas nécessaire que Luther et Calvin vinssent nous apprendre toutes ces belles choses : l'orgueil et les passions les avaient imaginées depuis longtemps. Mais quand même les deux chefs du protestantisme auraient découvert et enseigné les premiers le libre examen, on devrait leur savoir fort peu de gré d'avoir introduit, dans la société religieuse et civile, ce double principe de despotisme et d'anarchie, qu'elle doit se hâter de répudier, si elle ne veut tomber dans l'abîme qui menace de l'engloutir. N'oublions pas, d'ailleurs, que Luther et Calvin ont formellement nié la liberté humaine; le premier, dans un traité *ad hoc* intitulé *De servo arbitrio;* le second, par son abominable doctrine de la prédestination, d'après laquelle la trahison de Judas fut aussi bien le fait de Dieu que la conversion de saint Pierre; doctrine qui anéantit d'un seul coup le mérite des bonnes œuvres, la liberté et la dignité de l'homme, qu'elle transforme en une espèce d'automate qui exécute en aveugle les mouvements divers qu'il plaît à une impulsion étrangère de lui imprimer. Et ce sont de tels docteurs et de telles doctrines que nos *progressistes*, que nos écrivains à la mode, prétendent nous avoir initiés à la liberté et à tous les genres de libertés! Une telle aberration de leur part ne peut s'expliquer que par l'orgueil qui les pousse, eux et leurs trop nombreux et bénévoles lecteurs, dans une voie qu'ils croient nouvelle, et la seule

digne d'être suivie par les *hommes avancés* et les *esprits supérieurs* de l'époque. Maintenant, passons aux belles lettres et aux beaux-arts.

Est-il vrai que la Réforme ait ressuscité les lettres ? et que Luther, en particulier, ait été envoyé du ciel pour régénérer l'entendement, agrandir la sphère de l'intelligence et briser les chaînes qui arrêtaient le libre essor de la pensée humaine ?

Pendant trois cents ans, l'orgueil littéraire, artistique, philosophique a répondu *oui* à ces divers points. En plein XIXe siècle, l'Institut de France a couronné comme un œuvre de philosophe et d'artiste le mémoire dans lequel M. Charles de Villers (576) avait résumé les sophismes et les paradoxes débités avant lui avec tant d'assurance contre les catholiques à propos de la question que nous venons de poser. Deux mots suffiront pour renverser tout cet échaffaudage de préjugés et de calomnies.

Est-il possible, à moins d'avoir renoncé au simple bon sens, d'affirmer l'heureuse influence de la réforme sur les arts, par exemple, en présence de ces immenses débris de chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture, d'architecture, dont les nouveaux iconoclastes, plus fanatiques encore que leurs prédécesseurs (ceux-ci ne s'attaquaient qu'aux images), ont jonché le sol de l'Europe ? Peut-on de sang-froid, avancer un tel paradoxe en faveur d'un culte tel que celui des protestants, dont la sécheresse, la nudité, est, par essence, antipathique aux œuvres d'art et d'imagination ?

En ce qui concerne la prétendue salutaire influence du protestantisme sur les belles-lettres, ce sont les chefs de la réforme eux-mêmes, ou ceux qui furent leurs patrons, qui ont voulu se charger de répondre par anticipation aux sophismes, passés, présents, et à venir que nous réfutons ici. Ecoutons d'abord Erasme (dans son épître 47, liv. XXXI, sur les nouveaux évangélistes) : « Ils m'en veulent à moi, dit-il, parce que je ne cesse de dire que leur Evangile refroidit l'amour pour les lettres, et ils me citent Nuremberg où les protestants sont largement retribués, soit. Mais consultez les habitants : ils diront que ces professeurs n'ont presque pas d'écoliers; que le maître est aussi paresseux pour enseigner que l'écolier pour écouter la leçon, en sorte qu'il serait nécessaire de salarier l'écolier autant que le maître. Je ne sais ce que produiront toutes ces écoles de villes et de bourgs, mais jusqu'à présent, connaissez-vous quelqu'un qui en soit sorti avec une teinture des lettres ? »

« Qu'étaient devenues, » dit M. Audin, dans son *Histoire de Luther* (IIIe vol. pag. 140, 141), « ces lettres dont Dalberg, Scultet, Albert, Lang, prenaient un soin si pieux dans leur diocèse, avant la réforme ? Elles étaient ou négligées ou proscrites. Il faut un moment écouter les lamentations de quelques-uns des disciples de Luther sur le délaissement universel des muses, provoqué par toutes ces luttes sociales et religieuses que le nouvel Evangile promenait en Allemagne. C'est Eoban Hess (Hessus) qui déplore avec ses amis la chute des études classiques ; c'est Glaréanus qui reproche aux théologiens de son école d'abandonner l'antiquité païenne et de faire parade de leur ignorance ; c'est Cuspinien qui, désolé de voir que Nuremberg autrefois la ville des artistes, ne pense plus qu'au poivre et au safran, écrit à Pirkeimer : « Je vous le dis en vérité, et je suis prophète : encore un peu de temps, et le culte des lettres s'éteindra. J'avais espéré que vos patriciens auraient quelque souci des lettres antiques, mais je m'étais trompé. Je veux dormir comme Epiménide; je veux jeter au feu toutes mes poétiques inspirations. Votre gymnase, élevé par Mélanchton, ne restera pas longtemps debout. »

A tant de témoignages nous pourrions ajouter celui de ce même Mélanchton; se plaignant de la désertion de plus en plus sensible qui s'opérait autour de sa chaire d'humanités, il s'écriait : « Triste temps ! où Homère lui-même serait contraint de mendier des auditeurs. »

Que l'on compare les plus grandes célébrités que, depuis son origine, la Réforme a produites dans la controverse, la littérature, la théologie, l'éloquence et les arts, aux célébrités que, pendant la même époque, le catholicisme offre à notre admiration, et l'on verra de quel côté penchera la balance, et quant au nombre et quant à l'importance des hommes qui se sont distingués par leur science ou par leur génie. Nous pourrions, à l'appui de notre assertion, dérouler une liste bien imposante de noms célèbres dans l'histoire, sans préjudice des contemporains, si les limites que nous avons dû nous tracer le permettaient.

En deuxième et dernier lieu, est-il vrai, ainsi que l'affirment certains écrivains, que Luther ait imprimé un mouvement d'amélioration et de progrès à la musique et particulièrement au chant religieux dont il aurait été le réformateur, comme de tout le reste ?

M. Audin, l'historien des deux chefs de la Réforme, m'ayant demandé une réponse à cette question, pour l'insérer dans la troisième et dernière édition de son *Histoire de Luther*, je vais la reproduire telle qu'on peut la lire au tome III de ladite édition, chap. 26, pag. 525-28.

(576) Villers, né dans la Lorraine allemande, était officier d'artillerie lorsqu'il émigra pendant la première révolution. Il se maria à Gœttingue avec une protestante, quoiqu'il fût catholique; on dit même qu'il changea de religion. Ce fut le 2 avril 1804 que son mémoire remporta le prix, bien qu'inférieur en style et en raisonnement à celui d'un de ses concurrents nommé Malleville, qui avait traité le sujet dans un sens entièrement contraire, mais qui aux yeux de l'aréopage incrédule, avait été trop religieux et pas assez philosophe.

« On peut envisager la question du mouvement de progrès que Luther imprima, dit-on, au chant religieux, sous le double rapport de l'harmonie et de la mélodie.

« Comme harmoniste, Luther, qui n'était, de l'aveu même de ses biographes, qu'imparfaitement initié à la science du contrepoint, ne saurait être mis en parallèle avec les compositeurs catholiques qui furent ses contemporains ou ses prédécesseurs immédiats. En Belgique, Josquin Desprez ou des Prés, qui mourut en 1515, et Roland de Lassus ou Orlando di Lasso qui vécut jusqu'en 1593; en France, Claude Goudimel, depuis maître de Palestrina, qui mourut en 1572; en Espagne, Cristophe de Moralès, chanteur de la chapelle papale, qui florissait vers 1540, sont, sous le rapport de la science harmonique, infiniment supérieurs au père de la Réforme.

« Luther, on le sait, s'entendait si peu à l'harmonie que la plupart de ses chorals ont été mis en parties par Jean Walther, son ami, et par Louis Selnf, maître de chapelle du duc Louis de Bavière.

« Quant à la mélodie, les titres de Luther, moins contestables à cet égard, sont cependant inférieurs à ceux de ses rivaux. D'abord, le prétendu réformateur n'est l'auteur que d'un petit nombre de phrases mélodiques parmi toutes celles qu'on lui attribue gratuitement. Il en puisa plusieurs dans la liturgie catholique elle-même et s'inspira souvent des chants populaires que l'enfant allait, à cette époque, répétant sous les fenêtres des riches, pour gagner son pain quotidien. C'est un de ces chants empreints d'une douce mélancolie qu'il entendit un jour sous ses fenêtres, et qu'il fit entrer dans son cantique insérée dans le recueil de Mortimer. (Berlin, 1521, in-4°, pag. 3.)

« Mais l'antique gravité du chant religieux gagne-t-elle à l'introduction dans le culte divin de ces airs profanes adaptés à des paroles pieuses? Nous ne le pensons pas, et nous ne saurions partager l'opinion de quelques écrivains, qui voient un progrès dans une innovation malheureuse qui, de nos jours encore, imprime au service luthérien une physionomie différente de celle de notre office divin.

« Nous avons dit que la plupart des mélodies de Luther étaient des réminiscences de musiciens qui l'avaient précédé. Qui ne sait, en effet, que Rupf, Selneccer, Speratus, Hermann, et d'autres encore, lui ont fourni de nombreux motifs qu'il introduisit dans ses chants laïques, sans même en remercier les compositeurs? Il n'est pas jusqu'à son ami Walther, qui ne régularisât les mélodies que composait et que lui chantait Luther, avant d'y adapter une harmonie fort soignée, du reste.

« De tout ce qui précède, il résultte 1° que Luther n'était point en état d'imprimer un mouvement heureux à l'harmonie chorale; 2° qu'il avait emprunté la plupart des mélodies qu'on lui attribue ou à des chants catholiques déjà existants, ou à des airs populaires, ou aux inspirations personnelles d'autres compositeurs. Ajoutons que par une conséquence forcée de son système religieux, il supprima, au détriment de la musique chrétienne, un grand nombre de chants, d'une beauté réelle, notamment ceux des offices des Morts et du Saint-Sacrement, et qu'il en remplaça d'autres par des cantiques en langue vulgaire.

« Or, on se demande si, à de telles conditions, Luther peut passer pour le restaurateur du chant religieux?

« Pour être juste, il faut reconnaître que, doué d'une belle voix, il avait étudié avec quelque succès la musique sacrée; et que, plus d'une fois on rencontre dans ses mélodies d'heureuses inspirations. Il avait fréquement à son couvent des réunions musicales où l'on exécutait les œuvres des plus célèbres compositeurs catholiques, entre autres de Josquin Desprez.

« Mais on peut assurer que, sans la vogue extraordinaire qui s'attachait à toutes les œuvres du réformateur, sa réputation, comme musicien, n'eût pas dépassé les limites de la Haute-Saxe. Et même, en faisant à ses admirateurs enthousiastes toutes les concessions possibles, en supposant que Luther ait été un musicien de génie, son influence sur les destinées de l'art religieux, et sa gloire, comme compositeur, auraient-elles jamais égalé celles d'un Palestrina, d'un Allegri, et d'autres grands maîtres, dont les inspirations toutes romaines n'ont rien eu de commun avec les siennes?

« Placé entre les grands compositeurs religieux catholiques qui l'ont immédiatement précédé et suivi, et dont les œuvres, ayant entre elles une liaison intime, offrent une succession graduée de transformations et de progrès, il ne pouvait ni arrêter ni accélérer ce mouvement qui se faisait sans lui, et auquel il n'aurait coopéré que pour sa part individuelle, quand même il aurait été de force à se mesurer avec ses rivaux. Par conséquent, la régénération de la musique, qu'on lui attribue, est une de ces nombreuses erreurs historiques qui se sont propagées de nos jours à la faveur des préjugés hostiles au catholicisme, mais qui ne peuvent, néanmoins, soutenir un examen tant soit peu solide et consciencieux. »

On pourra consulter, pour l'intelligence de cet article, celui intitulé MUSIQUE CHRÉTIENNE, dans lequel nous traçons une esquisse historique et philosophique des principales écoles de composition musicale qui ont fleuri en Europe, du XIV° au XVIII° siècle.

REGINA COELI. Antienne de la Vierge, caractéristique du cinquième mode. *Voy.* MODES.

REGINON. Abbé de Prum au IX° siècle, auteur d'un *Traité sur les huit tons d'église*. *Voy.* TONALITÉ.

REHABILITATION DE LA CHAIR. *Voy.* RÉSURRECTION.

REHABILITATION DE LA MATIERE. *Voy.* MATIÈRE.

REIMS (Cathédrale de) (563). « En tête des monuments chrétiens de l'Europe, il faut placer les cathédrales de France; mais entre ces cathédrales qui brillent à Chartres, Paris, Amiens, Bourges, Rouen, Laon, Lyon, Troyes, Sens, Auxerre, resplendit, il faut le reconnaître et le proclamer, l'éclatante cathédrale de Reims.

« Par l'ampleur de ses dimensions et surtout par la masse de son portail, la cathédrale de Reims peut être comparée aux édifices les plus gigantesques de l'Inde et de l'Egypte; elle est bien supérieure à ceux de la Grèce et de Rome (577). C'est une carrière en l'air, une espèce de soulèvement géologique, comme diraient les savants. Il a fallu épuiser les flancs d'une des montagnes d'Hermonville, près de Reims, pour y trouver toutes ces assises qui, sur une longueur totale de 142 mètres, portent des voûtes à 39 mètres au-dessus du sol et des tours à 85. Comme les monuments de l'Indoustan, la cathédrale de Reims est donc une carrière de pierres, mais une carrière bâtie, et qui monte dans le ciel au lieu de s'enfoncer sous terre.

« Mais, en outre, il n'y a pas d'édifice où la végétation soit plus abondante et plus variée. Pendant une promenade, faite autrefois dans l'intérieur de cette cathédrale avec un savant botaniste de Reims, M. Saubinet aîné, nous avons reconnu un très-grand-nombre de plantes piquées à la corbeille des chapiteaux, étalées dans les cadres qui décorent l'intérieur du grand portail, enroulées aux clefs de voûte, semées dans les gorges des moulures. A l'extérieur, même abondance, égale profusion. Ce serait à émailler une prairie, à diaprer les arbres d'une forêt. C'est dans les environs du pays, dans les plaines et les coteaux voisins, c'est-à-dire, dans ce qu'on appelle la *Montagne de Reims*, que toutes ces plantes ont été cueillies. Parmi les herbacées, le nénuphar et la sagittaire, la fougère et le fraisier, la pariétaire et la giroflée semblent choisis avec intention, parce que les plantes de la première classe aiment les marais, que celles de la seconde s'étendent sur la terre sèche, que les dernières grimpent aux murailles et jusqu'au sommet des plus hauts édifices. Il n'est pas rare de voir une giroflée naturelle étaler sa petite corolle jaune en face de la corolle taillée par l'artiste chrétien. Des chardons et de vigoureux verbascums tapissent, à l'extérieur, le fond des trèfles et des tympans; ils se découpent sur les contreforts comme on voit s'aligner, le long des routes, au bord des fossés de Reims à Epernay, de Reims à Laon, de Reims à Rethel et de Reims à Châlons, des plantes absolument semblables ou fort analogues. — Parmi les arbrisseaux, le lierre, le laurier, l'olivier, le houx, mais surtout le rosier et la vigne, la vigne vierge et cultivée, ont été sculptés avec prédilection. Suivant l'usage du XIIIe siècle, les chapiteaux portent des crochets; mais, ce qui est assez particulier et presque exclusivement propre à Reims, à ces crochets, comme à des espaliers, sont attachées des guirlandes de vigne et de raisins. C'est ainsi qu'en Italie, le long de la route qui mène de Livourne à Pise, on voit des vignes, muraille végétale, pendues à des pieux ou à des arbres qui se dressent de distance en distance en distance et en guise de bornes milliaires. — Les grands arbres, le peuplier, l'érable, l'orme, le chêne, le châtaignier, le poirier, le figuier ont donné à Reims leurs feuilles et leurs fruits; car ce n'est pas la feuille seulement, comme les Romains firent de l'acanthe, que l'on a figurée, mais le fruit et même la fleur. A côté des poires épaisses et des larges roses du nénuphar et du rosier, on distingue les plus fines crucifères; près du gland et de l'olive, près de la baie du houx et du laurier, pendent les grosses châtaignes et les figues charnues. Il n'y a que le *Paradis* de Breughel de Velours ou la *Fête de l'Agneau* de Van Eyck qui puissent donner une idée des herbes, des arbrisseaux et des arbres, des feuilles, des fleurs et des fruits qui foisonnent dans cette église de Reims.

« Toutes ces plantes sortent, disions-nous, des plaines, des coteaux et des montagnes qui avoisinent Reims. C'est là que, du printemps à la fin de l'automne, on peut aller les reconnaître facilement, ainsi que je l'ai fait moi-même à plusieurs reprises, pendant ces années si heureuses de l'enfance et de la première jeunesse que j'ai vécu à Reims, presque à l'ombre et comme sous les ailes de ma gracieuse, de ma sublime et maternelle cathédrale. Au congrès scientifique qui s'est tenu à Reims dans les premiers jours du mois de septembre 1845, on a dit que la cathédrale de Reims, oasis dans un désert, était entourée d'une plaine aride et que, du haut des tours, la vue, si loin qu'elle pût porter, n'apercevait pas un arbre, pas un buisson. C'est une erreur assez étrange. A huit kilomètres, la montagne enveloppe, dans un cercle merveilleusement boisé, la plaine, le bassin circulaire d'où jaillit la ville de Reims. Cette montagne est couverte de forêts qui ont huit, dix et douze kilomètres d'épaisseur sur une longueur de quarante ou

(577) Je dois à l'obligeance de M. Didron de pouvoir donner à mes lecteurs ces belles pages sur la statuaire de Reims, qu'il a publiées tout récemment dans les *Annales archéologiques*, et qui ne sont qu'une partie d'une monographie complète qu'il prépare de la magnifique cathédrale, objet de ses vives et bien légitimes sympathies. A l'article Statuaire, qui est comme le prélude de celui-ci et de celui de Strasbourg (*Cathédrale de*), j'expose les raisons qui m'ont porté à reproduire ici le travail si remarquable du savant directeur des *Annales archéologiques*.

(574) Nous mettons à part le Colisée en particulier, et, en général, les amphithéâtres élevés par les Romains; ce sont des monuments que nous ne cessons d'admirer. La masse, le plan et la construction de ces édifices *colosses*, comme ceux de Nîmes et d'Arles, sont dignes du respect de l'archéologue le moins antique et le moins païen.

cinquante. Il est vrai qu'au levant et à l'est-sud, vers Rethel et Châlons, la plaine infertile et crayeuse échancre la couronne de végétation que porte le territoire de Reims; mais, là, encore, moutonne et verdit le petit mont Béru, au-dessus de Cernay; Cormontreuil et Sillery, qui vont sur Châlons, ne sont pas des villages dont les eaux et la verdure soient à dédaigner. Reims n'a pas eu besoin, comme on l'a dit au congrès, d'aller chercher, dans l'aride Orient et dans la Grèce dénudée, les plantes, les fleurs, les fruits pour les chapiteaux de ses colonnes, pour les archivoltes de ses arcades, pour les cordons de ses corniches, pour les rampants de ses pignons, pour les pointes de ses pinacles. La flore de la cathédrale de Reims est nationale; elle est même locale, et pas une église n'a plus de végétation qu'elle. En pierres, elle vaut les monuments de l'Inde et de l'Egypte; en plantes, elle les surpasse et elle prime ceux de la Grèce et de Rome.

« La zoologie de la cathédrale a pu se recruter également dans la plaine et dans les bois qui forment son territoire et couvrent ses environs. Cette zoologie est aussi nombreuse que la végétation y est touffue. Je ne parle pas de l'agneau ni de la colombe, parce que ce sont les symboles les plus vénérables et qu'ils contiennent, sous la forme de ces deux animaux, la seconde et la troisième personnes de la divine Trinité. J'omets également l'aigle de saint Jean, le lion de saint Marc, le bœuf de saint Luc, parce que, symboles des évangélistes, ils sont transfigurés et n'appartiennent plus, en quelque sorte, à la nature animale. Mais ces bêtes, bonnes ou méchantes, sculptées à toutes les hauteurs du colossal édifice, depuis le soubassement jusqu'au sommet des balustrades et des pinacles, offrent un spécimen des diverses classes d'animaux que les naturalistes cataloguent dans leurs ouvrages. Ces animaux sont même doublés, pour ainsi dire, d'une zoologie particulière, inconnue à la nature et que l'art, surtout l'art chrétien, a inventée ou, du moins, développée à plaisir. En regard des bêtes réelles se dressent les bêtes fantastiques; en face de l'aigle, du serpent et du lion, vole, rampe et rugit le dragon qui se compose de l'oiseau, du reptile et du quadrupède. Ces deux natures, la fantastique et la réelle, supportent les grandes statues, s'enlacent dans les chapiteaux, vomissent les eaux des combles, tapissent le plat des tympans, reçoivent la naissance des rampants, profilent en sursaut la ligne des frises, amortissent les pinacles et jouent, comme des oiseaux ou des écureuils, dans les branchages et les arabesques de tout genre. Le pélican et le phénix rappellent la charité et la résurrection; à l'aigle et à la tourterelle s'attachent le rajeunissement de l'âme et l'innocence; la patience est au bœuf et à l'âne; au chameau, la sobriété; la chèvre, c'est la luxure; et le porc ou le loup la gourmandise; le chien et le singe symbolisent l'avarice, et le hibou la paresse; le lion est ambitieux, l'ours violent, le dragon envieux, la sirène trompeuse et cruelle. Ces vertus, ces vices et bien d'autres encore sont représentés à Reims sous la forme d'animaux; mais, pour ceux qui ne voient pas du symbolisme dans tout, et nous sommes de ceux-là, bien d'autres bêtes, grandes et petites, issues de l'imagination, de la fantaisie, du goût des décorateurs gothiques, sont semées à pleines mains sur les pierres de notre cathédrale. Si la géométrie y est aussi puissante que dans l'Inde, si la végétation y est plus touffue qu'en Egypte, certes l'animal y est incomparablement plus nombreux qu'en Grèce et en Italie. Dans l'église, comparée au temple païen, la vie animale est élevée, on peut le dire, au moins à la centième puissance.

« Mais la gloire de la cathédrale de Reims, c'est d'avoir fait à l'homme une place immense; c'est de lui avoir dressé un trône dans cette masse de pierre, dans ce fourré de végétation, dans cette ménagerie d'animaux. Cet édifice est vraiment la cathédrale de l'homme : cette église est humaine et dans son ensemble et dans ses divisions.

« Comme un grand symbole qui va distribuer la vie idéale dans toutes les parties, le plan a la forme d'un homme en croix. La plupart des cathédrales affectent la forme d'une croix : le sommet est à l'orient, les pieds à l'occident, les croisillons ou les bras au nord et au sud. Mais, à Reims, c'est la victime, c'est le divin Crucifié lui-même que l'on a figuré plutôt encore que la croix, instrument de son supplice. On a remarqué, en effet, que le chœur et le sanctuaire de Reims étaient extrêmement courts relativement à la nef, et trop souvent on en a fait l'objet d'un blâme; c'est un éloge, au contraire, qu'il aurait fallu lui adresser. Le sanctuaire et le chœur sont à l'église ce que la tête et le cou sont à l'homme. A Reims, le chevet, comme la tête humaine, s'arrondit et se rattache aux épaules par cinq travées seulement, au lieu de sept, de neuf et même de onze comme dans certaines églises, et notamment à la cathédrale de Laon. Notre-Dame de Reims offre la figure d'un homme parfaitement proportionné : tête arrondie, jointe aux épaules par un petit nombre de travées, j'allais dire de vertèbres. Epaules larges, fortes, où s'attachent deux bras puissants, plus musculeux que longs. De là, sur les flancs, jusqu'aux pieds, jusqu'au portail occidental, trois nefs étroites comme le torse élégant et les jambes fines d'un homme qui est bien découplé. Pas de ces chœurs aussi longs que la nef, comme à la cathédrale de Laon, où les bras de la croix s'attachent à la ceinture et non aux épaules, pour continuer notre comparaison du vaisseau de l'église à l'ensemble du corps humain. Pas de ces chapelles latérales, comme aux cathédrales d'Amiens et de Paris, qui empâtent la taille et engorgent les parties inférieures de l'édifice. Il faut féliciter la cathédrale de Reims, bien loin de la blâmer, de posséder un chœur et un sanctuaire aussi courts; il faut la louer d'avoir préféré un plan où la forme humaine, la

plus belle de toutes, se traduit aussi évidemment. Enfin, en hauteur, c'est encore notre stature : nefs étroites et hautes, comme la taille d'un homme élancé.

« En pierres, en végétaux, en animaux, les monuments de l'antiquité offrent des analogues, des rudiments de ce que Reims développe avec tant d'abondance ; mais nulle part, ni dans l'Inde, ni dans l'Egypte, ni dans la Grèce, ni chez les Romains, on ne voit un édifice qui soit, en quelque sorte, la figure de l'homme ou l'humanité bâtie. D'abord le corps de l'homme dessiné dans le plan ; puis les actions de l'humanité figurées dans la décoration : telle est la cathédrale de Reims. C'est aux portails principalement que l'homme y est souverain. On dirait que, pour voir entrer la foule des fidèles dans l'église de Reims, l'histoire universelle, représentée par ses personnages principaux, se soit postée à toutes les hauteurs, sur toutes les saillies, dans tous les enfoncements. Il me semble, quand je regarde la cathédrale de Reims, voir un de ces immenses tableaux comme celui de Paul Véronèse, les « Noces de Cana, » où les habitants de la ville entière, accrochés aux balustrades ou aux colonnes, assis ou debout sur les galeries et les toits, regardent et plongent dans la salle du festin où se voient Jésus et sa Mère, l'époux et l'épouse, les amis et les parents des jeunes mariés. A Reims, le paradis entier, tout le personnel des saints, toute l'Eglise triomphante regarde l'Eglise militante qui s'agite à ses pieds.

« Ces divers et presque innombrables personnages de la cathédrale de Reims ont leur place marquée et jouent leur rôle dans ce grand drame sacré qui s'ouvre à la création et ne se ferme qu'à la fin du monde. Il faudrait beaucoup de place et de temps pour nommer et décrire toutes ces figures une à une. Un travail de ce genre peut s'accomplir dans un livre, mais non dans un article. Nous allons donc faire le dénombrement de ces statues, en nous contentant de signaler les chefs de cette grande armée, parce qu'il nous est impossible, en ce moment du moins, de nous arrêter aux soldats. Homère lui-même eût été embarrassé d'un pareil dénombrement. A l'intérieur de l'église, tout en haut, dans la rosace qui éclaire le croisillon septentrional, on voit Dieu (578) adoré par quatre anges et créant le soleil, la lune, les poissons, les oiseaux, les bêtes de la terre, l'homme et la femme. Adam et Eve, après leur péché, sont chassés du paradis. Adam laboure, Eve file, Abel offre un agneau à Dieu, Caïn tue son frère. Mais ces sujets sont peints sur le vitrail de cette rosace, et ils ne sont destinés qu'à ouvrir la sculpture qui les reprend et les complète à la même rosace, au cordon d'archivolte qui l'encadre. En conséquence, sortons de l'église, car c'est pour le dehors qu'est faite la statuaire, comme la peinture des vitraux appartient au dedans.

« Ving-deux sujets, onze à gauche, onze à droite, cernent l'ogive où s'arrondit la rose. Pour éviter le double emploi, on n'y a pas répété la création des astres, des plantes, et des animaux que nous venons de signaler au vitrail contenu dans cette rose. C'est à l'homme que les sujets reprennent. Adam adore Dieu qui vient de le créer ; de son côté gauche sort Eve. L'homme et la femme sont assis dans le paradis où Dieu leur défend de toucher au fruit de la science. Adam et Eve transgressent les ordres de Dieu ; ils sont chassés du paradis par l'archange saint Michel. Après sa faute, l'homme est condamné au travail : il doit manger du pain à la sueur de son front. Caïn laboure avec un hoyau. Eve, à moitié vêtue, file une quenouille. Abel fait paître une brebis pour laquelle, plein d'une douce attention, il détache des feuilles d'un arbre. Caïn, armé d'une cognée, abat un arbre ; on le fait bûcheron, dans ce pays encore planté de grands bois, comme on l'a dit plus haut, et où débouchait l'immense forêt des Ardennes. Tubalcaïn bat du fer sur une enclume, il forge peut-être la cognée dont se sert Caïn, son grand aïeul. Un boulanger prépare des pains et arrondit de la pâte qu'un autre boulanger enfourne. Un laboureur travaille aux champs ; il semble piocher la terre avec un hoyau (579). Voilà le travail et le travail qui conduit à la mort. Dieu bénit l'âme d'Abel que lui offre un ange. Au-dessous, en effet, après avoir inutilement offert une gerbe à Dieu qui agrée l'agneau d'Abel, Caïn tue son frère dont l'âme, sous la forme d'un jeune enfant sans sexe, monte au ciel dans les bras de son ange gardien. Deux prophètes, qui ont parlé de la chute et de la punition de l'homme, montrent le texte de leur prophétie écrit sur des banderoles.

« L'homme continue à réparer sa faute. Du péché est né le travail des mains, auquel succède celui de la tête, c'est-à-dire, les sciences et les arts. Du nord, cette âpre région où la vie est si dure, où nous venons de voir que le marteau bat le fer et que la charrue éventre la terre, nous passons au midi, où la peine est plus douce, où peuvent naître, où sont véritablement nés l'art et la science. A la rose du croisillon méridional et en correspondance parfaite avec la rose du nord, autour de l'ogive qui encadre cet œil de l'église, nous trouvons vingt-deux sujets, onze à droite, onze à gauche. A droite, on distingue nettement la musique figurée par un homme accroupi et complète-

(578) La tête de Dieu a été cassée, et remplacée par un petit médaillon de la Renaissance où l'on voit Apollon. La Renaissance, païenne, trouvait apparemment qu'Apollon valait bien le Père Eternel. Cette particularité du dieu Soleil substitué à Dieu le Père, nous a été signalée au congrès scientifique de Reims par M. l'abbé Tourneur, actuellement vicaire de la cathédrale de Reims.

(579) Je dis *il semble*, parce qu'à la distance où l'on est, on ne peut pas facilement distinguer, même avec une lunette excellente, tous les détails de ces sujets, qui sont d'ailleurs d'une assez petite dimension.

ment nu ; il tient à la main droite une clochette qu'il agite et dont il écoute le son. A Reims, nous l'avons déjà dit, on a fait une place distincte à la musique. Sur la maison de la rue de Tambour, l'une des cinq statues de musiciens est couronnée de fleurs, ainsi qu'on en voit à Fribourg en Brisgau. Ici, la musique est représentée par un homme nu : est-ce par distinction, comme nous le croirions volontiers, et le nu indiquerait-il une personnification plus caractérisée, un idéal plus dégagé des liens matériels; est-ce par mépris, au contraire, et ce musicien ne serait-il qu'un vrai bohémien, si délabré, si pauvre, qu'il n'a pas même de vêtements?

« Les personnages qui accompagnent ce musicien ou plutôt cette Musique, sont ceux du TRIVIUM et du QUADRIVIUM : la Grammaire enseigne, la Rhétorique pérore, la Dialectique discute, la Mathématique ou l'Arithmétique compte sur ses doigts, l'Astronomie fixe ses yeux au ciel, la Géométrie mesure la terre. Au milieu de ces personnifications, on croit voir des prophètes ou des apôtres, ou du moins des confesseurs, qui, pères de la parole sacrée, ont donné leur vie après avoir éloquemment annoncé les vérités divines. Outre les vingt-deux personnages de ce cordon, on en aperçoit d'autres plus grands, au nombre de sept, à la galerie qui surmonte la rose ; ils ressemblent également à des apôtres et à des prophètes. Entre eux, au-dessus de leur tête et comme les inspirant, on voit huit anges qui sortent des nuages. La place de tous ces hommes éloquents serait justifiée ici par la présence de la Rhétorique et de la Dialectique dont ils sont, pour ainsi dire, la réalisation humaine. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, l'un d'eux tient un glaive gigantesque, qui a dû le décapiter comme celui qui a martyrisé saint Paul ; l'autre une croix, où il dut être attaché comme saint Pierre ou saint André. D'autres sont coiffés du bonnet juif, du bonnet terminé en pointe, comme celui que le moyen âge donne aux prophètes.

« A cette rose mérionale, de même qu'à celle du nord, deux figures gigantesques soutiennent la retombée du cordon d'archivolte. Ici, au sud et à gauche, du côté des apôtres, nous voyons la Religion chrétienne ou l'Eglise, sous la figure d'une grande femme ayant un nimbe comme une sainte et une couronne comme une reine. Elle tient à la main gauche une croix, un calice à la main droite. Fière et forte, elle fait un frappant contraste avec la figure qui lui sert de pendant et qui représente la religion juive ou la Synagogue. Cette Juive est une femme chétive, qui a les yeux bandés, parce qu'elle a refusé de voir la vérité. Elle a été reine aussi, mais son règne n'est plus et sa couronne tombe. Elle tient à la main droite les tables de la loi de Moïse, mais renversées. Elle avait à la main gauche un sceptre, mais un sceptre brisé. A cette décadence irrévocable, à cette ruine d'elle-même, la tête est inclinée, et l'on verrait certainement des larmes sortir de ses yeux, si ces larmes n'étaient bues par le bandeau qui l'aveugle. Dans un manuscrit de la bibliothèque Impériale (*Emblemata biblica*, riche en miniatures datant du XIV[e] siècle), la Synagogue n'est plus vivante comme ici ; elle est déjà morte, et l'Eglise, de ses propres mains, la couche dans le tombeau.

« En retournant du midi au nord de la cathédrale, nous voyons également deux statues qui servent de pendant à celles-là. J'ai cru pendant longtemps que, comme celles du sud, elles étaient purement allégoriques; j'ai pensé ensuite qu'elles pouvaient représenter Eve et Adam. Je suppose aujourd'hui qu'elles sont historiques et allégoriques à la fois : historiques, parce qu'elles figureraient Adam et Eve dont l'histoire se déroule le long de la voussure; allégoriques, parce qu'elles pourraient bien représenter la religion naturelle et la religion païenne. La religion naturelle ou la première révélation serait figurée par Adam, auquel Dieu a parlé directement et enseigné la vérité. La religion païenne ou l'idolâtrie, par Eve, qui crut au serpent plutôt qu'à Dieu, et qui caresse le démon sous la forme d'un monstre à queue de serpent et tête de gazelle, comme un païen caresse et adore son idole.

« J'abandonnerais volontiers cette explication, parce que je n'aime pas les idées trop recherchées ; mais j'espère qu'un jour le vrai nom de ces deux grandes et remarquables figures sera donné par un monument portant une inscription, et que ce nom justifiera ce que je viens de dire.

« Eve, ou l'Idolâtrie, est une forte femme de trente à trente-cinq ans. Elle tient contre sa poitrine, avec la plus délicate attention, le serpent dont la tête est à peu près celle d'un boa, mais d'un boa orné de deux cornes de gazelle. Deux ailes sur le dos, deux pattes de lion sous le ventre, une queue de dragon. La bête ouvre largement la gueule, pour crier sans doute, en entendant l'anathème de Dieu qui la condamne à ramper et à être écrasée un jour par la vierge Marie. Eve paraît regarder avec une certaine arrogance soit Dieu, soit Adam qui est en face d'elle.

« Adam, ou la religion naturelle, est un homme de trente à trente-cinq ans également. Vêtements courts, comme en portent les ouvriers, les hommes de peine du moyen âge ; tête nue ou couverte d'une mince calotte. Il tenait à la main un objet cassé qu'on voit mal d'en bas. Est-ce la pomme fatale, comme je le croirais volontiers?

« Ces divers sujets, que nous venons de décrire ou d'indiquer, comprennent soixante-trois groupes ou statues isolées; ils nous conduisent au grand portail tout aussi naturellement qu'un titre mène à l'ouvrage ou qu'un sommaire prépare à la lecture d'un livre.

« *Occupations mensuelles et arts libéraux*

(580). — Comme à toutes les cathédrales, comme à toutes les églises du moyen âge, le grand portail de Notre Dame de Reims monte en face de l'occident. Ce portail, chef-d'œuvre incomparable de la fin du XIII[e] siècle, est percé de trois portes, une pour chaque nef (581). Au centre, la porte principale, la porte d'honneur est séparée en deux vantaux par un trumeau sculpté. C'est contre ce trumeau que se dresse, en statue colossale, la Vierge couronnée comme une reine et tenant l'enfant Jésus. L'église est une Notre-Dame; donc, la principale, la plus grande figure devait être celle de Marie. Il fallait d'ailleurs offrir cette statue à tous les regards pour unir entre eux le portail du nord et le portail du sud, et ceux-ci avec le portail de l'occident. Au nord, Eve nous perd par son orgueil en écoutant le démon; au sud, la Synagogue aveuglée est détrônée par l'Eglise. A l'occident, Marie la seconde Eve, comme la liturgie l'appelle, nous sauve par son humilité, en écoutant les paroles de l'archange Gabriel; Marie, mère du Sauveur, porte sur son bras le destructeur de la Synagogue et l'auteur de l'Eglise. Eve enfin a fait triompher le serpent dont Marie devait briser la tête. Voilà le trait d'union entre les deux bras et le pied de la cathédrale de Reims, entre le nord, le sud et l'ouest.

« En conséquence, sur le piédestal qui porte cette grande statue de Marie, on voit (582) Adam et Eve mangeant le fruit défendu; condamnés au travail par Dieu, ils sont chassés du paradis terrestre par un ange. Ce paradis est figuré par un assez grand nombre de plantes et d'arbrisseaux où des oiseaux vont becquetant çà et là. On voit en outre un jeune homme qui entre, par une petite porte ogivale, dans un verger plein de vignes. Il se dirige vers une autre personne qui cueille des raisins. C'est probablement, nous le pensons, l'époux du « Cantique des cantiques. » C'est Salomon qui va chercher l'épouse dans les jardins bibliques, ou plutôt Jésus-Christ, comme l'expliquent les commentateurs, qui va trouver l'Eglise née de son sang et qui cueille le fruit dont se fera le vin mystique, le sang de la victime divine. Dans cette végétation du paradis, la vigne domine comme dans la cathédrale entière. Le rosier étale avec complaisance ses feuilles et ses fleurs sous les pieds mêmes de Marie (583). Notons que l'ange ou l'archange qui chasse Adam du paradis a la poitrine nue; c'est entièrement contraire à l'esprit et aux habitudes du moyen âge : jamais au XIII[e] siècle, même au XIV[e], on n'a découvert, que nous sachions, la poitrine d'un ange. La cathédrale de Reims semble affectionner la nudité; elle en gratifie trop facilement les personnes qu'elle aime. C'est ainsi qu'elle a complétement déshabillé, au croisillon sud, la Musique qui tinte une clochette; elle a fait du nu toutes les fois qu'elle l'a pu, même en dépit de l'usage général. Il semble, nous le verrons encore ailleurs, que l'amour du nu lui soit arrivé ou plutôt resté des monuments romains qui existaient dans cette ville importante, de la porte Mars, par exemple, où s'étale la mythologie grecque et romaine.

« Ces trois sujets du paradis terrestre, la chute, la condamnation et l'expulsion de l'homme, nous rappellent aux conséquences du péché originel. Ebauchées aux portails nord et sud, comme nous l'avons vu précédemment, ces conséquences sont ici amplement développées.

« Par sa désobéissance, l'homme est condamné à la mort éternelle; mais, nous l'avons déjà dit, il peut se racheter par le travail et on lui met à la même porte, en face de sa déchéance, le modèle des travaux qu'il devra accomplir pendant les douze mois de l'année. On trace sous ses yeux le cercle de fatigues qu'il devra parcourir et recommencer plusieurs fois pour se réhabiliter.

« Ces occupations de chaque mois sont représentées sur les jambages des portes, en dehors, et faisant face au parvis. A gauche, les six mois de l'hiver et du printemps; à droite, les six mois de l'été et de l'automne. Les sujets, comme c'est l'habitude du moyen âge, s'ordonnent de gauche à droite et de bas en haut. A une époque reculée, on a résumé en quatre vers latins, un pour les trois mois de chaque saison, les douze occupations de l'année. Ces vers, nous les empruntons à un manuscrit latin (584) qui date

(580) Voir les *Annales archéologiques*, vol. XIII, p. 289-299. La chapelle de l'archevêché de Reims est contiguë à la cathédrale : les chapiteaux de celle-ci sont les plus riches, les plus chargés de feuilles, de fleurs et de fruits que l'on connaisse. La chapelle archiépiscopale n'a pas voulu, certes, entrer en lutte avec la somptueuse métropole. Cependant, aux chapiteaux, la tête des crochets s'épanouit en feuillages, en trèfles qui tapissent également la corbeille. Cette petite richesse fait pressentir le grand luxe qui s'étale dans la cathédrale. La crypte de la chapelle, cet étage inférieur qui, destiné aux inhumations, devait offrir une extrême simplicité, contient des consoles qui présentent néanmoins une certaine élégance. Ces consoles portent la retombée des nervures et des arcs-doubleaux; elles sont, comme on peut le voir, sculptées de feuilles larges ou étroites qui ne manquent ni de grâce ni de goût.

(581) A la cathédrale de Paris, qui a cinq nefs, les deux portes droite et gauche du grand portail desservent deux nefs chacune; à la cathédrale de Chartres, les trois portes du portail occidental débouchent dans la grande nef, tandis que les collatéraux sont sans issue. Ce double vice de Paris et de Chartres, Reims a parfaitement su l'éviter : on entre dans chaque nef, mais on y entre par une porte unique.

(582) C'est mutilé aujourd'hui, mais cependant parfaitement reconnaissable encore.

(583) Toute cette sculpture, qui date du XIV[e] siècle, est lourde et confuse. Au sacre de Charles X, on l'a encore alourdie et empâtée avec un badigeon de faux or ou de bronze qui a tourné au vert le plus sale qu'on puisse voir.

(584) Bibliothèque de l'Arsenal, *Théologie latine*, n° 182.

du XVe siècle et qui les offre en tête d'un calendrier, absolument comme nous les mettons ici en tête de notre description ; chaque mois se parle à lui-même :

Poto — ligna cremo — de vite superflua demo.
Do gramen gratum — mihi flos servit mihi pratum.
Fenum declino — messes meto — vina propino.
Semen humi jacto — mihi pasco sues — immolo porcos.

« A la sculpture de Reims, comme sur le vélin du manuscrit de l'Arsenal, un homme est à table en janvier (585) ; il se repose en mangeant. Une cruche d'eau ou de vin est placée au bas de la table où il est assis. Le sculpteur traduit donc cette première partie du premier vers, *Poto*.

« En février, un homme se chauffe (*Ligna cremo*)] devant un brasier qui jette des flammes. Dans la cheminée, dont le manteau est aujourd'hui cassé, se voit pendu, pour y être fumé, un paquet d'andouilles. On remarque la perfection avec laquelle sont sculptées ces andouilles dont la forme est exactement celle d'aujourd'hui.

« En mars, un vigneron bêche la vigne. *De vite superflua demo* dit, avec la fin de la première saison, la fin du premier vers. Le manuscrit de l'Arsenal fait donc tailler en mars la vigne que la sculpture champenoise, qui s'y connaît mieux, taille seulement en avril. Avant la taille on bêche, et cette opération prend, en Champagne, le mois de mars.

« En avril, un vigneron émonde la vigne avec la serpette dont nos Champenois d'Aï se servent encore à présent. On le voit, toute cette sculpture est locale, car la vigne tapisse, à quelques kilomètres seulement, toute la montagne dite de Reims. Le manuscrit fait pousser l'herbe en avril : *Do gramen gratum*.

« En mai, le mois des fleurs et des mariages ; un jeune homme tient fièrement à la main gauche une belle tige fleurie qu'il va sans doute offrir à sa fiancée. *Mihi flos servit*.

« En juin, un jeune homme, assis sur un beau cheval entier, laisse un personnage derrière lui et court rapidement à la chasse. *Mihi pratum* (*servit*), dit le manuscrit.

« En juillet, on fauche les prés : *Fenum declino*.

« En août, on coupe les blés avec une faucille : *Messes meto*.

« En septembre, on semble (586) battre le blé. *Vina propino* dit le manuscrit, qui n'est pas vigneron et qui se presse un peu trop de faire la vendange.

« En octobre, on emplit les poinçons avec le vin nouveau. Dans le manuscrit, il ne s'agit pas d'entonner le vin, mais d'ensemencer les terres : *Semen humi jacto*.

« En novembre, on revient au logis, le dos chargé d'un énorme fagot de bois, provision de l'hiver faite alors, comme on la fait encore aujourd'hui, dans les forêts de Reims. *Mihi pasco sues*, dit le manuscrit, qui va également aux bois, mais pour y nourrir les pourceaux.

« En décembre, on tue le cochon engraissé (587) : *Immolo porcos*.

« La place ne manquait certainement pas pour faire accompagner chacun de ces mois du signe du zodiaque qui lui correspond ; le mois et le signe sont sculptés de conserve à Paris et à Chartres. Cependant, à Reims, on a supprimé le zodiaque entier. Il semble que cette ville savante et connaissant par cœur les douze signes de l'année, n'ait pas jugé utile de les représenter, puisqu'on les voyait partout ailleurs, et puisque la seule image importante réellement était celle des occupations mensuelles. Les douze mois s'annonçent de trois en trois par la personnification des saisons. Chaque saison résume ainsi tout un trimestre.

« Pour deviner l'Hiver, il ne nous reste plus qu'un grand manteau qui flotte à la bise ; l'homme qui le portait, le vieillard sans doute, a disparu complétement.

« Pour le Printemps c'est un jeune homme debout ; la tête, les mains et les attributs sont aujourd'hui cassés.

« Pour l'Eté, un homme couvert d'amples habits et qui paraît se chauffer à un grand brasier. Ou c'est une inversion, et le manteau que nous voyons précéder les mois de l'hiver devrait venir ici, ou c'est un double emploi, et nous aurions deux Hivers pour un Eté oublié. Il y a des exemples assez nombreux d'erreurs de cette espèce.

« Pour l'Automne, saison de chasse, c'est le centaure armé d'un arc et lançant ses flèches aux bêtes fauves des bois, aux oiseaux des champs. L'arc et la main qui le tient ont seuls résisté aux mutilations ainsi que le sabot des pieds de cet homme-cheval.

« L'homme n'a pas seulement un corps à nourrir, à vêtir, à soigner ; il doit éclairer son intelligence et réchauffer son cœur. Aux jambages de la porte gauche, nous trouvons quatorze personnifications des arts libéraux, c'est-à-dire le *trivium* et le *quadrivium* doublés. Dans cette ville d'université, ville d'Hincmar et de Gerbert, on a voulu personnifier deux fois les sept arts libéraux, sans compter une troisième représentation, celle qui décore le cordon d'encadrement à la rose du sud, et dont nous avons parlé déjà à la col. 567. C'est un thème favori, et même, il faut le dire, un thème dont on abuse, parce qu'il occupe trop de place.

(585) Dans les cathédrales de Paris et de Chartres, c'est en décembre, le mois où est né Jésus-Christ, que commence l'année religieuse. Reims est plus classique. C'est la ville où furent retrouvées les *Fables* de Phèdre ; la ville où se gardaient les beaux manuscrits de Tacite et de Térence. L'antiquité romaine y était en si grand honneur, qu'on a dû naturellement y préférer le calendrier romain au calendrier religieux du moyen âge.

(586) C'est une conjecture, parce que le sujet est très-mutilé ; mais les autres calendriers de nos cathédrales nous donnent ce sujet très-visiblement sculpté.

(587) Ce sujet est mutilé et méconnaissable ; on ne peut le deviner qu'à l'aide des autres sculptures de ce genre.

« Guillaume Durand dit que les prophètes, qui ont deviné ou seulement entrevu la vérité, se présentent ordinairement avec une banderole à la main, tandis qu'on donne aux apôtres le livre aux feuillets nombreux et où tout peut s'écrire, parce que les apôtres ont vu directement, ont connu parfaitement la vérité entière (588). Il semble qu'à Reims on ait complété cette idée ingénieuse. A gauche, en effet, le premier des personnages qui représentent les arts tient une banderole roulée ; le second, une banderole déployée ; le troisième, une tablette ou table de la loi comme celles qu'on donne à Moïse ; le quatrième, un gros livre ouvert où il feuillette. Le premier n'a qu'un étroit ruban, et encore non déroulé, pour écrire ou lire ; le second n'a que le même rouleau déployé ; le troisième n'a qu'un feuillet, tandis que le quatrième possède un livre épais qui peut contenir une science tout entière. On paraît monter ainsi, de la vérité étroite, tronquée, incomplète, à la vérité claire, parfaite et longuement développée. Le cinquième élève et montre de la main gauche, comme ferait un prédicateur, une petite croix. Celui-là n'a besoin ni de banderole, ni de tablette, ni de livre ; il porte toute sa science en lui, ou plutôt toute sa science est dans la croix qui a sauvé le monde : c'est l'Eloquence ou la Rhétorique. Le sixième, l'Arithmétique, calcule dans ses mains. Le septième se penche en avant, comme pour écouter et comme pour répondre aux arguments qu'on lui oppose : c'est probablement la Dialectique.

« En passant au jambage droit, nous trouvons sept petits personnages assis, comme ceux de gauche, et leur répondant symétriquement. Ces personnages, qui sont malheureusement plus ou moins mutilés, laissent voir des hommes méditatifs ou parlant, comme il convient à des philosophes et à des orateurs. Charmantes figures pleines de grâce, de physionomie, de mouvement, dessinées avec correction, drapées avec habileté, et qui, moulées en plâtre depuis quelques années, décorent aujourd'hui les cabinets des archéologues, et même certains salons de gens du monde.

« Au-dessus de ces deux rangées de statuettes sont debout deux anges, qui doivent concentrer en eux-mêmes l'art et la science, comme les saisons concentrent et résument les mois. Ce sont probablement les génies chrétiens de la science et de l'art. Mais, en outre, chaque science et chaque art en particulier est doublé d'un ange qui l'éclaire, d'un génie qui l'inspire ; c'est le ciel parlant à l'homme par ses ministres, c'est la Divinité se révélant par ses envoyés immortels, comme l'ange parlait à saint Matthieu, comme l'aigle inspirait saint Jean. Ces anges de Reims sont aussi parfaits en exécution que la personnification des arts libéraux ; plusieurs d'entre eux ont été moulés et sont dans le commerce. Un de ces anges, peut-être le roi de la science, tient un sceptre fleuronné ; deux autres déroulent une banderole.

« Enfin, à la console qui porte le linteau, deux anges encore font partie de tout ce tableau. L'un, celui de gauche, devait tenir une couronne qui est fort mutilée ; l'autre, celui de droite, tend la main gauche et pérore.

« Tel est ce sujet des sept arts libéraux, sur lequel on pourrait s'étendre longuement et qui comprend trente-deux personnages. Si nous avions pu accompagner chacune de nos courtes descriptions d'une gravure sur métal ou même sur bois, on aurait d'abord plus facilement compris notre langage ; on aurait vu ensuite combien cette sculpture était remarquablement belle. Du moins, puisque nous n'avons pas en ce moment de gravures de Reims, nous pouvons en offrir du « chandelier de Milan. » Le bronze de Milan est contemporain de la pierre de Reims ; c'est la même pensée, ce sont des artistes animés des mêmes idées, inspirés par le même goût, qui ont fondu le métal et taillé le liais. Voici donc la Musique et la Dialectique extraites des arts libéraux qui décorent la base du chandelier de Milan. Il est inutile de faire remarquer la noblesse et l'élégance de ces deux belles femmes ; cela saute aux yeux, comme la perfection de l'agencement où elles sont assises. La Musique est plus jeune que la Dialectique, sans doute parce que l'art précède la raison. On est artiste surtout aux premières années de la jeunesse ; mais c'est dans l'âge mûr qu'on discute et qu'on raisonne. L'instrument de musique par excellence, au moyen âge, c'est la harpe, la harpe du Roi psalmiste. D'une main, de la droite, notre jeune Musique en touche les cordes, qui sont au nombre de neuf ou de dix. Ces cordes, elle les tend et les harmonise de la main gauche. Au mouvement de sa tête, on voit qu'elle écoute attentivement les sons qu'elle produit. Elle est assise sur un trône de feuillages d'où s'échappent dans le bas, et à sa gauche et à sa droite dans le haut, trois petits personnages assez bizarres. Celui qui touche à son oreille droite, pour ainsi dire, tient une espèce d'archet ; celui de la gauche tient un livre ou un cahier de musique ; celui d'en bas élève le petit bâton, le sceptre dont les chefs d'orchestre sont armés pour conduire leur troupe musicale. La main qui tient ce bâton est mordue par un oiseau qui ressemble au canard. On le sait, le canard est connu des musiciens, surtout des joueurs de clarinette, et peut-être cet oiseau criard, qui pince le chef d'orchestre et qui s'attaque à son bras, veut-il faire obstacle au directeur des concertants. Dans ce cas, notre canard aurait ici une signification toute spéciale. Ou c'est du pur caprice, ce que nous

(588) Gulielmi Durandi *Rationale divinorum officiorum*, lib. I, cap. 3, n° 11 : *Patriarchæ et Prophetæ pinguntur cum rotulis, per quas quasi quædam imperfecta cognitio designatur : quia vero apostoli a Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur perfecta cognitio, uti possunt.*

croyons, ou c'est de la symbolique analogue à celle que nous proposons. En haut, l'homme à l'archet représenterait la musique instrumentale, l'homme au cahier la musique vocale ; au centre, la Musique à la harpe règnerait, comme sur toute circonférence règne un point central, sur la voix et sur l'instrument, et enfin sur la main qui dirige l'une et l'autre. Quoi qu'il en soit de nos réflexions, cette Musique du chandelier de Milan n'en est pas moins une charmante et intelligente figure.

« A côté est placée la Dialectique. Au moyen âge, on donne à cette figure symbolique un serpent pour attribut principal. Sur un vitrail de la chapelle Saint-Pyat, à Chartres, elle tient deux serpents à la main ; au portail occidental de la cathédrale d'Auxerre, un serpent serre la taille de sa robe en guise de ceinture ; dans un bâtiment attenant à la cathédrale du Puy, elle anime, comme pour les faire battre, deux reptiles, serpents ou petits dragons (589-90). Ici, notre Dialectique semble étouffer le reptile. Le serpent est le symbole de la duplicité, de la ruse, et la dialectique est une science qui vous apprend surtout à déjouer les ruses et les mauvaises raisons de vos adversaires. Art sévère, tandis que la Musique est aimable et un peu mondaine, la Dialectique de Milan est mince ou plutôt maigre. Ses cheveux ne flottent ni ne se bouclent à l'air ; ils sont emprisonnés dans une coiffure qui n'a de visible, dans la figure, que l'indispensable. Je suppose que si la Dialectique n'avait pas besoin de la bouche pour confondre ses adversaires, ce bandeau qui lui coupe le visage en deux monterait du menton et lui cacherait toute la moitié inférieure de la figure, comme aux femmes actuelles de l'Orient. Cette science maigre, nerveuse, de mauvaise humeur, s'établit dans une attitude vraiment agressive : qu'un mot l'indispose, qu'une proposition la contrarie, et soudain, d'un mouvement de sa main gauche, elle se relève debout contre le sophiste, tandis qu'elle écrasera de la droite la duplicité du mauvais esprit. Au côté gauche de la Musique nous avons vu un petit homme qui tient un cahier et qui nous a paru représenter le chant; ici, au côté gauche de la Dialectique, nous apercevons un singe parfaitement caractérisé. La Dialectique écrase le serpent, qui symbolise le génie du mal, et elle confond le singe, qui passe pour le génie de la malice. Il y a longtemps que « malin comme un singe » est un proverbe adopté par les nations. Si, par hasard, le serpent et le singe étaient les attributs plutôt que les adversaires de la Dialectique, comme la musique vocale et instrumentale sont les deux divisions de la musique en général, nous dirions que la Dialectique doit être prudente comme le serpent et maligne comme le singe, pour ne pas se laisser vaincre et surprendre par les raisonnements captieux de ses adversaires. Dans ce cas, notre Dialectique se servirait du serpent, arme défensive, qu'elle semble tirer de son sein, comme d'un arsenal.

« Quand il s'agit de donner des interprétations symboliques, on n'est jamais à court; on peut même, comme ici, faire dire aux attributs le oui et le non tout à la fois. Mais nous avouerons avec franchise que ce oui et ce non nous déplaisent également. Tant que nous n'aurons pas trouvé un texte du XII[e] ou du XIII[e] siècle qui nous dise positivement ce que signifient ces personnages qui accompagnent la Musique et ces animaux qui appartiennent à la Dialectique, nous ne croirons ni à nos explications ni à celles de tout autre archéologue. Nous l'avons déjà dit bien des fois, en présence d'objets aussi douteux nous sommes comme devant des nuages dont se couvre le ciel ou des veines qui sillonnent le marbre et le bois : bien des imaginations y voient des villes, des batailles, des scènes fantastiques, où d'autres, les plus sensés, ne trouvent que des lignes arbitraires, que des formes incohérentes uniquement dues au hasard. Il y a longtemps, on le sait bien, qu'on fait dire aux cloches tout ce que l'on veut.

« Après les arts libéraux, les Vices et les Vertus sont sculptés sur le grand portail de Notre-Dame de Reims.

« *Délassements. — Vertus. — Vices.* — Après le travail des mains et de la tête, après les occupations mensuelles et les arts libéraux, la statuaire de la cathédrale de Reims offre le délassement à la campagne, en plein air, et le repos chez soi, à la maison. C'est là seulement, et à Paris, qu'on voit complétement représenté ce thème si curieux. A Reims, huit sujets au moins, deux pour chaque saison, sont sculptés sur les jambages de la porte droite du grand portail.

« Pendant l'hiver, on se chauffe près d'un bon feu.

« Pendant le printemps, on se promène dans les champs en fleurs ou au milieu des vignes.

« Pendant l'été, quand on est jeune, on va probablement, nu ou à moitié vêtu d'un caleçon, se baigner à la rivière ; dans l'âge mûr, on se livre à la conversation, on pérore ou l'on s'endort dans une belle stalle sculptée.

« Pendant l'automne, on s'assoupit à l'ombre d'une tonnelle chargée de gros raisins; on se promène dans les vignes hautes et qui promettent une prochaine et abondante vendange; on se repose sur un banc sculpté, près d'un poirier chargé de fruits.

« C'est à l'aide des analogues, qui décorent les pieds droits de la porte gauche, au portail occidental de la cathédrale de Paris,

(589-90) *Voir* un Mémoire fort intéressant et fort ingénieux de M. Auguste Aymard sur cette peinture murale qui date seulement du XV[e] siècle, mais dont le caractère est des plus remarquables.

que je me crois autorisé à qualifier ainsi ces jolies statuettes ; mais je ne me dissimule pas les objections qu'on pourrait adresser à cette interprétation. Ces figures, je le reconnais, pourraient bien se rattacher au sujet dont je vais parler ; elles pourraient le compléter comme un adjectif complète et précise un substantif.

« Quoi qu'il en soit, délassements du travail ou complément des Vertus et Vices qui vont suivre, ces divers sujets sont dominés et comme protégés par deux séraphins à six ailes et qui portent au cou une écharpe nouée sur la poitrine.

« Du repos à l'oisiveté, la pente est insensible, et de l'oisiveté, de la paresse on tombe immédiatement dans le vice. D'ailleurs il ne suffit pas de travailler des mains et de la tête ; il faut surtout faire de bonnes œuvres. Un arbre qui porte des fruits n'est bon que quand ses fruits sont de bonne qualité. Ainsi donc, à côté de ces délassements, qui pourraient si facilement dégénérer en vices, de ce repos et de ces conversations, que la nonchalance et la médisance pourraient dénaturer; près de ces travaux, enfin qu'il est nécessaire de sanctifier, on a sculpté les six principales vertus qu'il faut embrasser, les six principaux vices qu'il faut repousser. C'est un code de morale en pierre qu'on a exposé aux regards des fidèles qui entrent dans l'église par cette porte droite. Ces sujets sont placés à l'intérieur des jambages ou plutôt sur l'épaisseur même des montants. Déjà à l'extérieur, pour frapper plus vivement l'attention, on avait sculpté la vertu suprême, l'Humilité, et le vice par excellence, l'Orgueil.

« L'Orgueil, racine de tous les maux, source de tous les vices, est figuré à gauche par un cavalier, fier de sa monture et richement équipé. L'orgueilleux est terrassé, lui et son cheval, par l'ouragan, par le souffle de trois dragons dont la gueule sort des nuages irrités et vomit du vent, de la pluie et même de la flamme. L'orgueilleux renversé aussi bas qu'il voulait s'élever haut, tombe dans la bouche de l'enfer qui bâille toute grande ouverte, afin de laisser passer jusqu'à Satan, enchaîné plus bas, une multitude de damnés. Certainement on a voulu traduire matériellement, et selon le sens étymologique, les mots latins par lesquels on appelle l'orgueilleux *superbus* et l'enfer *infernum* ; l'orgueilleux est donc précipité de haut dans le fond de l'abîme.

« A droite, l'Humilité est représentée par une femme, une vierge sage par excellence, qui de la main droite tient et élève vers le ciel une fiole remplie des parfums de la vertu, et de la gauche assujettit sur ses genoux un gros livre largement ouvert. Cette belle femme, assise et calme, autant que l'Orgueil s'agite et se tourmente, est coiffée d'un voile comme une religieuse. Malheureusement son bras gauche a complétement disparu.

« On est ainsi bien préparé à voir défiler le tableau où plutôt la série de tableaux qui vont suivre et que le moyen âge appelait la *psychomachie*, c'est-à-dire la bataille de l'âme, le combat des Vertus contre les Vices.

« A droite, lorsqu'on sort de l'église, montent les Vertus; à gauche s'échelonnent les Vices. Vices et Vertus sont debout, animés, se mesurant du regard (591), se défiant l'un et l'autre comme les héros de l'antiquité homérique. Pas de plus beau sujet ni qui prête davantage au drame. C'est un duel à mort, où l'imagination du moyen âge a déployé tout ce qu'elle avait d'invention et de puissance.

« En procédant toujours de bas en haut, la première des Vertus porte un étendard dont la hampe est terminée par une croix. C'est une vigoureuse femme à poitrine très-saillante, fortement campée. En face d'elle, et tout aussi fière, mais plus mutilée et moins reconnaissable encore, se dresse une femme que je prendrais volontiers pour la Religion juive, comme son opposée représenterait la Religion chrétienne. S'il en était ainsi, ce serait commencer d'une manière remarquable, mais assez insolite, le sujet de la psycomachie.

« Au-dessus de la statue de droite, que je prends pour la Religion chrétienne, la première vertu de cette psychomachie, c'est la Foi. Sous un dôme d'église, aujourd'hui presque effacé par les mutilations, est posé un autel au pied duquel priait sans doute un fidèle entièrement détruit. En regard s'ouvrent les deux battants d'un petit temple où se dressait, au milieu, une idole adorée par un infidèle. Idole et idolâtre, tout a disparu, mais on les restitue facilement avec les analogues qui se voient à Chartres et à Paris.

« Après la Foi, le Courage. C'est dans la Champagne, dans la Gaule belgique que sont nés les croisades, les chefs et les historiens des croisés ; le pays de Godefroy de Bouillon, de Villehardouin, de Joinville, devait donc faire une belle place au courage, et ce n'était pas trop que de le mettre immédiatement après la Foi. Un soldat vêtu de mailles, et portant à la main gauche un bouclier où se voit sculpté, en relief et debout, un lion, le plus vaillant des animaux, se tient fièrement le pied droit en avant et comme tout prêt à aller chercher l'ennemi — Il regardait avec mépris la Lâcheté, figurée par un homme qui se sauve à toutes jambes devant un lièvre, le plus peureux des animaux. L'homme lâche porte la main à son ventre, parce qu'il est travaillé par la peur et la colique. A Reims, ce petit tableau est extrêmement mutilé; mais, à la cathédrale de

(591) Je ne puis, par malheur, m'exprimer ainsi que pour les deux dernières, les plus haut placées de toutes ces statuettes, parce que seules elles ont conservé leur tête. Toutes les autres sont décapitées ; mais, à leur attitude, on sent qu'elles devaient se provoquer mutuellement.

Paris, on le retrouve amplifié et commenté avec les détails les plus spirituels.

« Au-dessus du Courage, la Chasteté. C'est une femme à longs vêtements, large robe ample manteau. Des habits de cette ampleur valent le bouclier du soldat; c'est presque une arme défensive. Elle tient à la main gauche un livre de prières. Le livre est fermé, mais il s'ouvrirait à l'approche des tentations. — La Chasteté est en face de l'Impureté, ou de la Luxure, jeune femme qui se promène allégrement dans les bois, ou plutôt dans un jardin, robe retroussée sur les côtés, riche ceinture qui amincit la taille et qui provoque. L'arbre près duquel elle veut exercer la puissance de la séduction semble un figuier, celui qui fit tomber Eve et Adam. Cette Luxure est, du reste, une gracieuse et charmante créature à laquelle, comme à la Vénus de Milo, manquent les bras, mais en outre et bien malheureusement, la tête aussi.

« Plus haut, une femme debout, accusant un mouvement très-vif, tend ou plutôt jette, hors et loin d'elle, un sac d'argent. Elle regarde avec mépris une autre femme qui vide, mais pour elle-même et pour son unique profit, un gros sac d'écus; cette autre femme compte sa monnaie, pour la jeter ensuite dans un coffre bardé de fer pardevant, en dessous et sur les côtés. Les sommes qu'engloutit ce coffre-fort sont tellement considérables que la mémoire ne pourrait les retenir; un livre ouvert est donc étendu près de ces monceaux d'argent. C'est le livre de caisse; c'est là qu'on enregistre les dépenses et surtout les recettes. La femme qui donne est la Charité; celle qui encaisse est l'Avarice. — L'Avarice devait être, dans cette ville déjà fort industrieuse au moyen âge, un vice redoutable; voilà pourquoi on dut la maltraiter avec un soin tout particulier et donner à la Charité cet air ardent, cette *libéralité* de mouvement qu'on ne rencontre nulle part ailleurs, ni à Chartres, ni à Sens, ni même aux cathédrales de Rouen et d'Amiens. Est-ce un défaut de la pierre ou une mutilation, est-ce une intention du sculpteur? la robe de cette Avarice semble trouée sur la cuisse droite. Rien n'est plus commun qu'un avare vêtu d'habits sales, râpés et usés.

« Plus haut s'élève la Sagesse. Elle est tellement mutilée que c'est par son contraire et son ennemie la Folie, qu'il est seulement possible de la nommer. La Sagesse, fortement serrée à la ceinture, est cambrée comme une femme vigoureuse que n'ont jamais affaiblie les excès. La Folie est en haillons, torse nu, jambes et pieds nus. La tête et les bras sont cassés. Elle tenait à la main droite, comme la plupart des Folies gothiques, un gros bâton noueux, une massue avec laquelle elle frappe l'air et combat le vide. Peut-être avait-elle à l'autre main une boule, une espèce de globe du monde qu'elle voulait avaler, comme on en voit des exemples sur beaucoup de monuments. Dans les psautiers manuscrits à miniatures, on voit, en tête du psaume XIII: *Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus*, un homme absolument semblable à celui-ci. Il tient un globe qui doit être celui du monde et qu'il s'efforce d'engloutir. Ce fou, c'est un athée qui nie Dieu et qui voudrait supprimer le monde pour supprimer en quelque sorte la Divinité; qui voudrait anéantir la création pour se passer du Créateur. Une histoire de l'athéisme dans le moyen âge ne manquerait certainement pas d'intérêt. On la composerait très-facilement, non-seulement par les textes, mais encore et surtout par les monuments, car les représentations peintes et sculptées de l'athéisme et de l'athée abondent.

« L'Espérance couronne les Vertus commencées par la Religion chrétienne, par l'Humilité et la Foi. Pliant légèrement le genou gauche, comme pour prendre son essor, comme pour s'élancer vers le ciel qu'elle regarde avec amour, l'Espérance est une des belles créations de ces allégories morales. Le triste Désespoir est une femme (à cause du genre latin *desperatio*) aux cheveux en désordre, à la bouche qui paraît blasphémer et dont la poitrine est découverte, parce qu'elle vient sans doute de se percer le sein. L'épée, dont elle a dû se blesser, est cassée à Reims, mais on la retrouve entière à Paris. Ce désespoir, ce suicide, semble causé par le besoin, par la faim: la femme qui le personnifie porte la main gauche sur un sac qui pend à son côté. Mais ce sac est plat, est vide, et ne paraît plus contenir la moindre pièce de monnaie; il n'y a plus l'ombre d'une espérance au fond de cette bourse. Cependant cette femme est grande et forte; elle pourrait travailler encore et vivre honorablement. C'est ce qui ôte l'excuse à son crime; c'est ce qui donne au Désespoir le caractère odieux qui le flétrit et qui le place, dans l'échelle des Vices, au plus haut degré, de même que l'Espérance est élevée au sommet des Vertus.

« Du côté des Vertus, à la console du linteau, un ange descend du ciel; il tient une banderole où devaient être écrites des paroles d'espérance. Il a les pieds dans les nuages, dans le ciel, comme pour y attirer toutes ces Vertus et ceux qui le suivent.

« Du côté des Vices, un ange aussi, mais sur terre et comme pour y repousser les tristes êtres qui s'appellent le Désespoir, la Folie, l'Avarice, la Luxure, la Lâcheté, l'Idolâtrie, la Synagogue.

« Il y aurait, sur cette échelle des Vices et des Vertus de Reims bien des remarques à faire. Tout n'y est pas; donc, sous l'empire de quelles idées a-t-on fait le choix des figures que nous venons de décrire? Pourquoi, parmi les choisies, a-t-on échelonné ainsi l'Humilité, la Foi, le Courage, la Chasteté, la Charité, la Sagesse, l'Espérance, et, en regard, l'Orgueil, la Lâcheté, la Luxure, l'Avarice, la Folie, le Désespoir? Quel sens donner à cette hiérarchie? Pourquoi la Sobriété et la Gourmandise, la Douceur et la Colère, l'Activité et la Paresse, la

Discorde et la Concorde, la Douleur et la Joie, *Dolor* et *Lætitia*, comme à la cathédrale d'Auxerre, la Justice et l'Injustice, n'y sont-elles pas figurées? Pourquoi ces Vertus, hors le Courage, sont-elles des femmes; pourquoi, à Reims, les Vices eux-mêmes ont-ils préféré et adopté le sexe féminin? Guillaume Durand dit, dans son *Rationale divinorum officiorum*, comme nous l'avons déjà fait remarquer, que les Vertus sont femmes, parce qu'elles allaitent de leurs seins et qu'elles réchauffent dans leur poitrine. Mais les Vices affament et glacent, et cependant ils sont femmes ici. Il est probable que leur nom, qui est féminin en latin, a seul décidé à leur donner ce sexe. On est dans un pays classique, dans un pays d'études latines, et qui n'écoute qu'avec une certaine indifférence les lois de la symbolique inventées par Guillaume Durand. A Reims, à Paris aussi et ailleurs, il faut le dire, on a fait une exception pour le Courage, dont le nom latin *fortitudo* est féminin, et qu'on a cependant figuré en homme. C'est que le Courage est surtout guerrier et qu'il se montre principalement dans les combats. Il fallait donc un homme et un soldat pour bien le représenter.

« Créé à la rose du nord et transgressant les ordres de Dieu, l'homme, dans la cathédrale de Reims, se réhabilite à la même place d'abord, puis à la rose opposée. L'exemple du travail et de la vertu lui est donné, non-seulement à ces deux roses du nord et du sud, à une hauteur de trente ou trente-cinq mètres, mais encore et avec plus de détails, à la portée de la main et au niveau des plus faibles yeux, le long des jambages qui encadrent les ventaux des trois portes de l'occident. L'enseignement est complet et en double exemplaire : d'abord au rez-de-chaussée, pour ainsi dire, puis à la hauteur des grandes voûtes.

« Ainsi, ayant appris à travailler des mains et de la tête, engagé à se bien conduire par le tableau des Vertus et des Vices, l'homme peut maintenant se développer dans la succession des siècles; il peut parcourir toutes les phases de l'histoire. Nous verrons donc se dérouler sous nos yeux, en centaines, presque en un millier de figures, que nous compterons une à une, l'histoire universelle de l'humanité, depuis la création du monde jusqu'à sa fin. Toutefois, car nous sommes dans une cathédrale; c'est l'histoire religieuse proprement dite qu'on a dû représenter de préférence. C'est surtout à l'Ancien Testament et à l'Evangile que les sujets de la sculpture sont empruntés (592-94).

« *Vie de la Sainte-Vierge. — Vie de Jésus-Christ.* — L'ancien Testament est la figure du nouveau. Tout événement qui se manifeste dans l'ancien monde est destiné à se reproduire, plus claire et plus complet, dans le monde issu de Jésus-Christ. Le christianisme marche, et le bruit de ses pas retentit, par un écho anticipé, dans toute l'histoire des Juifs. Enfin le christianisme est le corps dont le judaïsme est l'ombre; mais ici, et eu égard à l'ordre chronologique, l'ombre précède le corps au lieu de le suivre.

« Ce merveilleux parallélisme se reproduit dans toute l'histoire de pierre sculptée à Reims. Ainsi les patriarches, les juges, les rois, les prophètes de l'ancienne loi ne sont là que pour expliquer la loi nouvelle. Abraham va sacrifier Isaac, parce que Dieu le Père sacrifiera son Fils Jésus; Moïse porte le serpent élevé sur une colonne, et qui guérit la morsure des autres serpents, parce que l'Homme-Dieu, élevé sur la croix, guérit le mal et détruit la peine dont l'antique serpent est l'auteur, et dont nous avons hérité du premier homme. Aaron tient une branche morte, et qui cependant fleurit; Gédéon pressure une toison qui s'est remplie d'eau sur une terre sèche, parce que Marie, une Vierge, a enfanté Jésus en restant vierge. Nous pouvons donc laisser l'Ancien Testament afin de ne nous occuper que du Nouveau, sans craindre de rien oublier, car le corps, ainsi que nous venons de le dire, amènera nécessairement son ombre : inévitablement le son produira son écho.

« La mère du christianisme est la mère de Jésus-Christ, à laquelle est consacrée la cathédrale de Reims. C'était donc à la Vierge que devait être donnée la porte centrale, porte d'honneur, porte royale. Trois étages, comme dans tous les monuments gothiques, divisent cette porte : au bas, les parois, au milieu, la voussure; dans le haut, le tympan qui remplit le pignon. Contre les parois, huit statues colossales représentent l'Annonciation, la Visitation, la Purification. La Vierge qui reçoit la salutation de l'archange, la Vierge qui apporte l'Enfant divin au vieillard Siméon, la jeune et charmante suivante, peut être Anne, sont d'admirables statues que nous proclamons comparables aux plus belles de l'antiquité. Mais, à la Visitation, la Vierge et sa cousine Elisabeth sont drapées dans un style qui surprend non-seulement les détracteurs, mais encore les admirateurs du style gothique. La Vierge ressemble, à s'y méprendre, à Marie de Médicis, telle que Rubens l'a peinte dans la galerie du Luxembourg, aujourd'hui placée au Louvre. Mais c'est une Marie de Médicis plus jeune et certainement plus belle que celle de Rubens. Ces statues auraient-elles donc

(592-94) A l'article Strasbourg (*Cathédrale de*) nous décrivons cette série de sujets à peu près dans le même ordre qu'ils sont représentés à Reims. Nous omettrons donc ici, afin d'éviter un double emploi, la description de M. Didron, qui d'ailleurs n'est encore que commencée. Mais nous reproduirons les belles pages qu'il a consacrées à celle du type de la Vierge Marie, si diversement et si noblement figuré sur les parois de Notre-Dame de Reims, et c'est par là que nous terminerons cette longue et intéressante citation. (*Note de l'auteur du Dictionnaire.*)

été refaites au temps de Louis XIII? Quelques personnes l'avaient pensé; mais cependant les supports, qui sont parfaitement gothiques, font corps avec les statues mêmes, et détruisent une pareille supposition. D'ailleurs, à la cathédrale d'Amiens, on retrouve les mêmes types, et la châsse de saint Eleuthère, de Tournai, offre une petite statuaire où le romain et le bas-empire ont laissé des traces certaines de leur influence; les statuettes de la châsse de Tournai ne sont que les statues diminuées de Notre-Dame de Reims. Quoi qu'il en soit, cette statuaire défie l'antiquité elle-même, et la cathédrale de Reims nous offre peut-être deux cents statues ou statuettes imprégnées de cette élégance supérieure, de cette beauté vraiment suprême. Elisabeth et Marie sont dans le style romain; d'autres paraissent accuser le style grec. Notre-Dame de Reims est donc, en sculpture, un miroir où se reflète l'antiquité de Périclès et d'Auguste, comme elle est, en architecture, l'embouchure ou convergent, nous l'avons vu, les affluents de l'Inde, de l'Egypte, de la Grèce et de Rome.

« A la voussure, la vie de la Vierge, commencée sur les parois, se continue ou plutôt se reprend pour s'achever. Sous Louis XVI, cette voussure, qui comprend quatre-vingt-une figures ou groupes, a été hideusement restaurée, ou plutôt saccagée. Plus ignorants encore que nous ne le sommes aujourd'hui, persuadés d'ailleurs que les statues gothiques de nos cathédrales étaient des magots déguisés en saints, et placés à droite et à gauche sans ordre et sans raison, les restaurateurs du XVIII[e] siècle ont abattu une série de statues mutilées (je veux bien le croire), et qui représentaient en réalité ou en allégorie toute la vie de la Vierge depuis sa naissance jusqu'à son assomption et son couronnement. Sur cinq cordons concentriques qui décorent cette voussure, trois ont été refaits presque en entier; tous les cinq, sans exception, ont été odieusement grattés. Il y a longtemps, il y a bien des années que je regarde et que j'étudie la cathédrale de Reims, et néamoins, tant les altérations infligées à cette voussure sont graves, tant l'inintelligence qui a présidé aux restaurations est grande, il n'y a pas seulement trois ans que j'ai pu entrevoir la véritable signification de ces figures. Il s'agit, en effet, de lire un texte effacé, surchargé, tout fourmillant de contre-sens et, disons le mot, d'absurdités.

« Voici donc ce que je crois avoir vu :

« A gauche, l'histoire de la Vierge; à droite, la même histoire complétée par l'allégorie. A gauche, la réalité; à droite, le symbole : deux courants divers qui se côtoient pendant quelque temps et qui finissent par se réunir dans un centre commun, qui est le ciel où Marie triomphe.

« A gauche donc, en regardant la porte, aux cordons extérieurs de la voussure, nous voyons la petite Marie, toute jeune, âgée de trois ans suivant la légende. Elle monte, toute seule et sans appui, au temple de Jérusalem, où elle passa treize ans. Elle gravit les marches de l'édifice et elle joint les mains en priant. Anne et Joachim, son père et sa mère, la suivent. Sainte Anne tient un livre et saint Joachim un cierge : c'est le cierge de l'offrande et le livre où la jeune enfant apprendra la loi divine.

« Plus haut, des saints affreux, d'une exécution moderne et qui fait toucher au doigt la supériorité de la statuaire gothique sur l'art actuel, ont certainement remplacé le mariage de la Vierge, ou sa vie légendaire et celle de ses parents. Parmi ces horribles personnages, on voit un saint Roch, que les artistes gothiques, et surtout ceux de Notre-Dame de Reims, n'ont jamais sculpté, par la bonne raison qu'il n'était pas né encore lorsque se bâtissait notre cathédrale. On voit un saint Louis, coiffé d'une couronne et d'un manteau fleurdelisé, comme en aurait pu porter Louis XVIII, comme j'en ai vu porter un à Charles X, le jour de son sacre; ignobles fleurs de lis plates et lourdes, écrasées et poussives. On voit des anges langoureux et des saintes hébétées. Une adoration des mages doit reproduire, quoique fort maladroitement, l'ancienne sculpture. Ainsi l'un des mages, coiffé d'une couronne de plumes, ressemble à un chef de sauvages, à un cacique. Il est sans doute là pour représenter les Etats-Unis d'Amérique, qui sont venus offrir leurs présents au Sauveur nouveau-né. Cette sculpture date vraisemblablement de Louis XVI et de l'époque où le marquis de Lafayette allait partir pour aider les Américains à conquérir et consolider leur indépendance. C'est ainsi qu'on peut expliquer la présence de ce chef de Natchez ou de Siminoles à la place de l'un des rois mages de l'Orient. L'idée est ingénieuse, mais peu archéologique. Des bergers apportent au jeune Enfant divin, né dans une crèche, un vase à lait et un mouton : rien n'est plus conforme aux idées de Berquin ou de Florian. Le moyen âge était moins pastoral que cela. On sent l'époque où le roi de France faisait construire des bergeries et des laiteries dans le petit Trianon.

« Plus haut encore est la Nativité. Marie, la plus lourde et la plus épaisse nourrice qui soit jamais venue d'Alsace, emmaillotte un enfant qui ne vaut guère mieux que la mère. C'est une honte pour cette admirable et vraiment virginale église de Reims.

« A droite, c'est tout aussi déshonoré qu'à gauche. Un Charlemagne matamore, qui fait pendant au saint Louis de gauche ; un saint Jérôme à peu près nu, et tenant à la main un rocher dont il voudrait se frapper la poitrine, ainsi que les mauvais peintres de la renaissance italienne l'ont représenté, mais comme ne l'ont jamais fait les artistes du moyen âge; un portefaix, sous prétexte de saint Sébastien, et dont la peau, épaisse comme celle d'un pachyderme, admet avec peine et laisse pénétrer difficilement la pointe de quatre flèches de métal; un saint Laurent en tunique espagnole du temps de Ribeira; des saintes Agnès, Catherine, Marguerite et Mar-

the avec le costume, l'attitude et les attributs que leur donnent les mauvais peintres français du XVIII siècle; des anges dont la tunique est fendue sur la cuisse droite comme à des nymphes païennes, et dont le collet de redingote est rabattu sur les épaules, anges qui ont la tournure et la figure plus laides encore que leurs vêtements.

« Voilà ce que le siècle de Louis XV et Louis XVI a fait de cette voussure et de cette porte royale.

« Cependant, par bonheur, il reste encore quelques figures anciennes pour témoigner que les sujets anciens étaient symboliques et relatifs à la virginité de Marie qui enfanta l'Homme-Dieu en restant vierge. On voit des flammes s'élancer d'un buisson qui ne brûle pas et d'où sort la Divinité. On voit, dans une fournaise qui les respecte, les trois enfants Sidrach, Misach et Abdenago. On voit l'ange marquant du tau mystérieux le seuil de la porte des Hébreux que ce signe devait sauver. Enfin, quatre des prophètes qui ont prédit l'incarnation de Dieu dans le sein d'une vierge.

« Deux cordons de cette voussure, les plus intérieurs, ont mieux résisté que les trois autres au vandalisme de cette restauration. A l'un s'échelonnent les rois de Juda, ancêtres de Marie, qui était de race royale. Le premier est Jessé, dans le sein duquel s'enracine l'arbre généalogique. Les restaurateurs ont transformé en couronne le bonnet juif de Jessé, comme s'il avait été roi. Ils ont mis à la main d'un autre roi de la même série les tables de la loi, comme si Moïse avait jamais eu d'autre couronne que ses deux aigrettes flamboyantes. Ils ont placé, au milieu de ces rois, une reine martyre, coiffée de cheveux en nattes comme une bourgeoise de notre temps. Ils ont mis le violon du chef d'orchestre de la cathédrale de Reims entre les mains d'un ancêtre de la Vierge.—A cela près, ce cordon de quatorze statues est ancien.

« Le cordon le plus rapproché du centre contient quatre rois faisant de la musique en l'honneur de la Vierge et dix petits anges agenouillés qui portent le soleil, la lune et des couronnes pour en faire hommage à leur reine, la mère du Créateur de la nature. Deux grands anges sont debout à la naissance de ce cordon : celui de gauche prie Marie à mains jointes; celui de droite porte un chandelier devant la sainte Vierge et pour lui faire honneur.

« Au sommet de la voussure, à la clef de chaque cordon, un ange joint les mains et prie : cinq cordons, cinq anges.

« Enfin, le long des jambages, tous regardant la grande Vierge du trumeau, vers laquelle ils s'inclinent ou s'agenouillent, trente anges en aube, en tunique, en chape, en manteau, encensent ou portaient des attributs qui ont tous disparu. Rien de plus gracieux que ces anges, dont on a déjà moulé quelques-uns qui sont dans le commerce. Un regret éternel, c'est que ces délicates statuettes aient toutes souffert et qu'elles soient plus ou moins mutilées.

« Il n'y a pas, disons-le, de cathédrale du XIII siècle où l'on ait fait un si nombreux cortége d'anges à Marie, reine des anges.

« Le tympan de la voussure, plein et chargé de statues partout ailleurs, est ici, à Reims, entièrement à jour et vitré. C'est une hérésie, si l'on peut parler ainsi, dans la belle architecture gothique. Mais cette hérésie ou plutôt cette originalité de génie a permis d'éclairer à l'intérieur le portail occidental, à l'égal de l'abside. Ce qui est à Amiens jour de souffrance, impasse à Chartres et cave ou four à Paris, est, à Reims, une lanterne étincelante et toute à jour. Je ne me lasserai jamais d'admirer cette combinaison, tout à la fois de science et d'art, de construction et de goût, qui a permis de dresser au portail occidental deux tours gigantesques et d'y appeler, sublime effort et succès inouï, des torrents de lumière. C'est l'invention d'un artiste de génie.

« Les statues qui, dans une autre église, auraient tapissé le tympan de la voussure, se sont élevées d'un étage et ont gagné le tympan du pignon. Dans ce champ on voit, de grandeur colossale, Jésus couronnant la sainte Vierge en présence de deux séraphins et de quatre anges. Marie, suivant les règles iconographiques du moyen âge, est à la droite de Jésus, qui lui pose une couronne sur la tête. Les deux séraphins à six ailes encensent avec des encensoirs refaits malheureusement sous Louis XVI. Deux anges s'agenouillent; ils tenaient sans doute des chandeliers qui ont disparu. Deux autres anges sont debout et montrent aux fidèles Marie, leur reine. Un soleil, qui brille au-dessus de la tête de Marie, un globe qui s'arrondit sous ses pieds, sont modernes; mais ils doivent remplacer, avec plus ou moins d'exactitude et de bonheur, le soleil dont l'*Apocalypse* revêt Marie et la lune qu'elle lui donne pour escabeau (595). La couronne devait rayonner de douze étoiles qui ont disparu sous la restauration et le grattage de tout ce groupe colossal.

(*Voy.* les art. ALBI (*Cathédrale d'*), FRANCE, MANUSCRIT, PEINTURE, SCULPTURE, VIERGE MARIE, TYPES, AMIENS (*Cathédrale d'*), OGIVAL (*Style*).

RENAISSANCE. Que faut-il entendre par ce mot? Si l'on nous adressait sérieusement une semblable question, nous répondrions : La Renaissance, pour les peuples régénérés par le christianisme, ne peut être que l'art, puisant de nouvelles inspirations dans le principe chrétien. Elle ne date point, par conséquent, de la chute de Constantinople, en 1453, ni de Léon X et de François I; mais elle remonte à la venue du Messie, de ce suprême et divin législateur, qui est venu dire au monde : *Je suis la voie, la vé-*

(595) ... *Mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim.* (*Apoc.* XII, 1.)

rité et la vie (596); elle remonte au berceau de Béthléem, qui est celui des sociétés modernes. Comme l'on serait alors vrai et conséquent! comme l'on classerait avec ordre et netteté les diverses périodes de l'art et de la littérature! Quelle belle et intéressante suite de développements historiques!

Mais telle n'est pas la Renaissance dont nous nous occupons maintenant. Il s'agit de celle qu'on a voulu voir dans l'apparition, au milieu des nobles enfants du Christ, du polythéisme, contre lequel le Verbe incarné avait lutté jusqu'à la mort, laissant à ses successeurs dans le ministère de la vérité, la tâche de le combattre à outrance et au péril de leur vie. Il s'agit de savoir si, jusqu'à l'avénement des Médicis au trône pontifical, les peuples catholiques, initiés par la révélation évangélique à des idées et à des émotions de l'ordre le plus relevé et le plus intime, avaient croupi dans les ténèbres de la barbarie. Il s'agit de savoir si, à cette époque, le catholicisme n'avait pas donné des preuves suffisantes de sa puissante vitalité, pour qu'il dût embrasser, comme type unique du beau, les formes d'une religion toute sensuelle, que la nôtre nous avait accoutumés à regarder comme la mère, la protectrice de l'erreur, et dont les monuments s'harmonient aussi peu avec notre climat qu'avec nos pratiques et nos croyances. Telle fut néanmoins l'aberration incroyable du XVIe siècle et des deux suivants, lorsque, dans leur engouement pour les nouvelles idées, ils appelèrent du beau nom de Renaissance l'importation dans la société catholique de l'antique paganisme avec sa philosophie, combattue pendant quatre siècles par nos maîtres et nos premiers docteurs dans la foi; avec ses brillants poëtes, qui exaltaient les vices proscrits par la morale évangélique; avec ses statues, images séduisantes de ses mille divinités impures (597); enfin avec ses historiens et ses tribuns, qui enseignaient les maximes les plus fausses et les plus dangereuses sur les grandes questions de la politique et du droit des gens.

Pourquoi donc ces peintures si sombres et si souvent reproduites dans nos livres inspirés, de l'ignorance et de la corruption de la gentilité? Pourquoi donc le Verbe d'intelligence et de vie était-il venu sur la terre enseigner et féconder de son propre sang une doctrine si fort en opposition avec celle des nations assises *à l'ombre de la mort?* La vérité serait-elle divisible, par hasard? Et un catholique pourrait-il, sans violer les lois inexorables de la logique, préconiser comme type unique du beau (qui n'est lui-même que la splendeur du vrai) les œuvres des idolâtres que l'Esprit-Saint nous représente constamment ensevelis dans les ténèbres et livrés à de honteux excès, jusqu'à ce que le flambeau de la foi soit venu briller au milieu d'eux (598)

On comprend difficilement aujourd'hui avec quelle légèreté, quel dédain, furent traités dès lors les écrits des Pères, ceux des beaux génies du moyen âge, et ces produits admirables et divins de l'art chrétien, que la science autant que la foi de nos ancêtres avait entassés dans leurs bibliothèques et dans leurs merveilleuses basiliques.

Ce serait ici le lieu d'examiner par quel renversement étrange d'idées, à ce principe chrétien fut substitué le principe païen, et comment une société qui devait tout au catholicisme fut amenée à rompre avec son élément naturel et à abjurer un passé glorieux.

Mais les limites que nous nous sommes imposées dans le présent article ne nous permettent guère de nous livrer aux développements qu'exigerait cette époque importante de nos annales, qui commence d'ailleurs à être mieux jugée, à mesure que la critique historique devient plus consciencieuse dans ses recherches et plus impartiale dans ses appréciations.

Bornons-nous à quelques aperçus sur la révolution architecturale introduite à cette époque. Nous verrons ensuite quel cas il faut faire du mépris que nos novateurs affichèrent dès lors envers nos églises du moyen âge, expression si naïve et si sublime de notre foi.

Gardons-nous d'abord de rattacher, au moins d'une manière absolue, la première altération du style ogival, à l'implantation de l'art païen dans les sociétés chrétiennes; ce sont deux faits distincts qu'il importe de ne pas confondre, bien qu'il existe entre eux quelque corrélation.

Dès la fin du XIVe siècle, l'architecture gothique avait vu ses formes se modifier, par un effet de cette inconstance et de cet amour inquiet de la nouveauté, qui travaille sans relâche l'esprit humain. Le style ogival avait déjà perdu beaucoup de sa grandeur, de sa hardiesse et de sa légèreté, lorsque l'imitation de l'art antique vint le détrôner. Les voûtes aiguës s'étaient aplaties et tendaient vers le plein-cintre; leurs surfaces, ainsi que celles de tout l'intérieur de l'édifice, étaient entièrement couvertes d'une multitude de nervures, se croisant et se coupant à bâtons rompus. Les contre-forts et les arcs-boutants avaient disparu sous les sculptures innombrables dont on les avait surchargés. Les flèches et les tours s'étaient abaissées avec les voûtes; l'édifice avait perdu de sa longueur et de son immensité. En un mot, l'église gothique, dépouillée peu à peu de ses caractères les plus saillants,

(596) *Ego sum via, et veritas, et vita.* (*Joan.* XIV, 2.)

(597) On connaît les termes d'indignation qu'arracha au Pape Adrien VI, successeur immédiat de Léon X, la vue de toutes les statues antiques qu'on avait déterrées à grands frais sous le pontificat de son prédécesseur : *Proh idola barbarorum!* s'écria ce vertueux Pontife.

(598) *Populus qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam; habitantibus in regione umbræ mortis, lux orta est eis.* (*Isa.* IX, 2.)

tendait visiblement à se transformer, après un règne aussi long que glorieux.

Cette transformation aurait donc eu lieu indépendamment de la Renaissance ; mais elle se serait effectuée dans un sens catholique, et nos vieilles sociétés chrétiennes n'auraient pas éprouvé une révolution destinée à faire prévaloir au milieu d'elles le principe païen. Or, voilà précisément ce dont nous accusons la Renaissance, et ce qu'il importe de ne pas confondre avec une simple modification dans l'art catholique. Voyez en effet, si dans les transformations successives de l'architecture chrétienne, depuis la basilique romaine, élevée peu à peu à l'état de type, jusqu'à la cathédrale gothique, le temple chrétien n'a pas toujours conservé son ordonnance principale et son caractère symbolique. Parcourez les églises romanes, lombardes, carlovingiennes, byzantines et ogivales, et vous remarquerez dans toutes, à de très-rares exceptions près, la même distribution générale, le même cachet mystique, plus ou moins développé. C'est que les ordonnateurs de ces grands édifices se transmettaient religieusement les traditions de l'architectonique chrétienne, dont la filière remontait jusqu'aux premiers siècles de la foi. Hommes de foi eux-mêmes, ils avaient conservé intact le dépôt des types sacrés. Aussi est-ce sur eux que s'est appesantie d'abord la main des princes, lorsque, frappés d'un esprit de vertige, ils ont voulu rompre avec l'Eglise, leur mère nourricière, substituer la forme matérielle à l'inspiration catholique, comme ils remplaçaient dans les esprits l'idée du droit et du devoir moral par celle de la force brutale. Quand ils n'ont plus voulu d'architectes catholiques, ils ont supprimé les corporations de maçons, de maîtres de l'œuvre, lesquelles, sous la protection des Souverains Pontifes et des évêques, avaient couvert l'Europe chrétienne de tant de merveilleux édifices.

Encore, si l'art avait gagné à cette scission violente avec le passé! Il n'en a rien été; c'est un auteur non suspect de partialité pour le catholicisme qui va nous le prouver, c'est Thomas Hope, archéologue anglais, dont nous empruntons les paroles : « Franchissant d'un seul bond, dit-il, en parlant de nos novateurs, tous ces siècles où le cintre et l'ogive s'étaient lentement et graduellement développés, ils firent revivre, en apparence au moins, si ce n'est en réalité, la forme et les caractères des monuments antiques... Les voilà qui abandonnent les voûtes compliquées, les vastes arcs-boutants, qui étaient le trait dominant de tout l'édifice, pour les simples voussures, les plafonds en volutes, les appuis droits et carrés; les voilà qui rejettent les réseaux, les découpures, les dais, les flèches, les fers de lance; en un mot tous les ornements particuliers au style gothique, pour les chapiteaux, les corniches, les entablements, les balustrades et les vases des anciens..... Et ils appellent tout cela renaissance de l'ancien goût, quoique l'expression soit fausse, sous plus d'un rapport. D'abord il n'y a renaissance que lorsque l'esprit de vie revient positivement dans le même corps qu'il avait animé autrefois ; or le vrai goût antique n'avait existé que dans l'ancienne Grèce, tandis que le renouvellement des formes de l'antiquité n'eut lieu que hors de la Grèce. En second lieu, quoique la révolution artistique eût amené l'abandon complet du style ogival, on n'y substitua qu'une adoption superficielle de certaines formes antiques, confusément réunies, sans aucun égard à leur nature ou à leur destination, et non point un retour rationnel, uniforme, universel, au goût et aux principes de l'antiquité, saisis dans leur essence même (599). »

Ces idées de Thomas Hope sur le caractère de l'imitation de l'antique chez les modernes, nous les partagions depuis longtemps. Nous avons préféré les exposer par une citation textuelle de cet archéologue distingué, persuadé qu'il les rendrait beaucoup mieux que nous n'aurions pu le faire nous-même.

Ainsi, il est bien démontré : 1° Qu'il n'y a pas eu, au XV° et au XVI° siècle, de Renaissance proprement dite, puisque renaître, c'est, pour la société comme pour l'individu, recouvrer une vie dont elle jouissait auparavant. Or, c'était le principe vital du catholicisme et non la poétique des dieux de l'Olympe, qui, depuis plusieurs siècles, animait les nations européennes. Il n'y a donc pas eu rénovation, mais *révolution*, ce qui est bien différent. La vraie Renaissance serait plutôt celle qui se manifeste aujourd'hui par le retour des idées vers l'architecture, la peinture et la poésie du moyen âge, retour incomplet, néanmoins, sous plus d'un rapport.

2° Il résulte de la comparaison des monuments antiques avec ceux érigés dans les XVI° et XVII° siècles, que rarement les architectes classiques nous ont rendu le type grec dans toute sa pureté de conception et dans toute son entente des détails.

Ainsi l'imitation de l'architecture grecque, en se substituant parmi nous au vieux type catholique, n'a pas même eu le mérite de reproduire à nos regards le type païen ; elle ne le pouvait pas d'ailleurs, puisque, comme nous le faisons observer dans un autre endroit, elle devait trouver dans la nature des idées du catholicisme et dans l'ordonnance matérielle et obligée de ses églises, un obstacle invincible à cette reproduction exacte du temple antique.

Voilà donc les résultats que nous a valus la soi-disant Renaissance : Anéantissement du type catholique, imitation incomplète et maladroite de l'art antique. Aussi, n'avons-nous eu, depuis, ni art chrétien, ni art national. Quel siècle sera appelé à combler cette grande lacune? Je l'ignore. Le nôtre

(599) *Histoire de l'architecture*, par Thomas Hope, Ier vol., ch. 44, p. 456 et 457.

n'a plus la foi qui soulevait des montagnes de pierres; toutefois il se remue, il s'agite, il porte ses regards vers le passé, effrayé qu'il est de l'anarchie intellectuelle et morale que lui ont léguée la Réforme et la Renaissance. Il regrette de ne pas croire assez : il soupire après l'unité des croyances, hors de laquelle il se sent défaillir, malgré ses progrès incontestables dans la science du bien-être matériel. Car il en est des nations comme de l'homme privé, elles ne vivent pas seulement de pain, mais de toute parole qui procède de Dieu, source de la vie morale et de la vie physique.

Mais revenons à nos novateurs du XVIᵉ siècle, qui ont eu de trop nombreux imitateurs dans les âges suivants, et voyons s'il était bien fondé, le mépris qu'ils affectèrent pour nos vieilles églises chrétiennes.

Devenus partisans exclusifs de la ligne droite, principe générateur de l'architecture grecque, ils ont ignoré ou oublié que la ligne courbe, élément constitutif des édifices religieux, surtout de ceux de la période ogivale, était singulièrement appropriée au génie de l'art catholique, dont elle facilite les combinaisons si variées, et qu'elle avait, mieux que sa rivale, pour modèle, la nature elle-même, dont les divers aspects excluent presque toujours cette prétendue régularité de la ligne droite. Ils ont oublié qu'en reproduisant ainsi plus fidèlement les divers aspects de la nature, cette ligne courbe, si dédaignée par eux, réunissait le double avantage de l'unité dans l'ensemble et de la variété dans les parties diverses qui le déterminent, ce qui explique très-bien cet air de grandeur et de simplicité qui nous frappe lorsque nous entrons dans nos immenses basiliques, et ces beautés innombrables de détails, qui viennent ensuite éblouir nos yeux et forcer notre admiration.

Tels sont les monuments que nos architectes ont appelés *gothiques*. Certes, ce n'était pas ignorance de leur part; ils savaient très-bien que les Goths des IVᵉ et Vᵉ siècles, n'avaient rien à démêler avec un système architectural qui n'a commencé à se propager qu'au XIIᵉ. Ils ne voyaient dans cette qualification qu'une expression flétrissante envers cet art chrétien, qui était devenu pour eux synonyme de *barbare*. Aussi, ne faut-il pas s'étonner de rencontrer plus d'une fois, sous la plume des écrivains les plus judicieux des XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles, des phrases comme celle-ci. « Une telle église est belle, quoique gothique; » tant il est difficile de se dépouiller de certaines idées, qu'on s'est transmises aveuglément, sans en examiner la justesse ni la portée.

On aura de la peine à croire un jour que dans une société qui devait tout au catholicisme, on ait admis en principe, au moins implicitement, la supériorité des nations païennes dans la philosophie, la littérature, les arts, et même dans les actions de la vie publique et privée. On aura de la peine à croire que des hommes appelés, par une faveur signalée, à la connaissance du vrai Dieu, se soient épris d'une belle passion pour des divinités créées par le vice et l'ignorance. On aura de la peine à croire que, non contents d'avoir nourri l'imagination de l'enfance des aventures bizarres et passablement scandaleuses de ces divinités, ils les aient encore mises en action sur la toile et sur le marbre, pour en répandre avec profusion des images dans les musées, dans les lieux publics, et jusque dans les palais des rois très-chrétiens (600). On aura de la peine à croire en un mot, que les peuples qui s'étaient prosternés devant de semblables divinités aient été présentés comme des peuples modèles à ces nations chrétiennes que l'apôtre saint Pierre avait appelées *race choisie, sacerdoce royal, nation sainte, peuple conquis par le vrai Dieu pour publier les grandeurs de celui qui l'a appelé des ténèbres à son admirable lumière* (601).

Quand on en fut venu à un tel renversement d'idées, qui tendait à la destruction de la foi chez des hommes plus irréfléchis néanmoins que coupables, il fallut bien offrir en holocauste l'architecture chrétienne à celle qui avait érigé des temples à un Jupiter séducteur et à tout son cortége de voluptueuses divinités. Alors les deux principes se trouvant en présence, il s'établit entre eux une lutte qui ne fut pas sans gloire ni sans résultat pour les arts, puisqu'elle nous valut des édifices remarquables par la grace et la finesse de leurs détails (602). Mais cette architecture fleurie, flamboyante, prismati-

(600) En parcourant les salles du palais de Versailles, le spectateur catholique est dominé par un sentiment de surprise qui ne le cède pas même à l'admiration que lui inspire la réunion de tant de chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture qui frappent ses regards. Il se demande si les dieux, les déesses, les nymphes, les faunes, les satyres, qui font exclusivement les frais de décoration de ce palais, n'auraient pas mieux été placés dans la résidence d'un prince idolâtre que dans celle d'un roi appelé Fils aîné de l'Eglise.

La même observation s'applique au genre de décoration adopté dans presque toutes les résidences princières de l'Europe, toujours sous l'influence des idées païennes qui ont pris vogue aux XVᵉ et XVIᵉ siècles en Italie, et au XVIᵉ en France.

(601) *Vos autem genus electum, regale sacerdotium, gens sancta, populus acquisitionis : ut virtutes annuntietis ejus, qui de tenebris vos vocavit in admirabile lumen suum.* (*I Petr.* II, 9.)

(602) La façade de la maison des Têtes, à Valence, est un des plus remarquables *specimen* qu'on puisse voir de cette architecture de transition du genre gothique au genre grec. Il est à regretter qu'on n'ait pas encore lithographié avec tous ses détails ce morceau si curieux du style Renaissance. Elle vient d'être dessinée par M. Laurens, de Montpellier. Un autre *specimen* plus remarquable encore que fournit dans le même genre la ville de Valence, est la porte de la maison Dupré-Latour, qui a été gravée dans le magnifique ouvrage sur *les Monuments de la France*, publié par M. Alexandre de Laborde.

que, empreinte du double cachet de la ligne droite et de la ligne courbe, et offrant les divers caractères d'ornementation particuliers aux deux genres, fut le dernier mot de l'art chrétien, condamné dès lors à un profond oubli.

Jetons maintenant un coup d'œil sur le type grec, importé alors parmi nous, et qui, imparfaitement reproduit dès son début, devait s'altérer encore davantage sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV, et tomber, sous ce dernier prince, dans le genre bâtard appelé style *rococo*.

Convaincu que l'exagération est toujours ennemie de la vérité, nous aurons soin d'éviter, dans notre jugement sur l'architecture grecque, la préoccupation hostile que nous avons reprochée aux architectes de la Renaissance envers nos monuments religieux. Nous ne refusons donc pas à ceux de la Grèce l'admiration qui leur est due sous le rapport de la beauté de la forme, laquelle fut exprimée par ce peuple ingénieux, jusqu'à la perfection, surtout dans la statuaire. Un culte tout sensible, étranger à la manifestation des facultés intimes de l'âme, demandait en effet des formes riantes, gracieuses, correctes et exécutées dans les plus belles proportions.

Nous admirons donc comme type parfait d'une religion toute extérieure, l'architecture grecque, avec ses élégantes colonnes surmontées de leurs chapiteaux roulés en volutes ou sculptés en feuilles d'acanthe, avec ses frises et ses frontons, dont les reliefs offrent à nos regards charmés les dessins les plus purs et les plus gracieux. En un mot, nous apprécions cet art comme un reflet de la beauté physique, dont il est l'expression la plus noble et la plus vraie.

Mais cette architecture, qui convenait si bien à un culte sensible et extérieur, ne pouvait, par cela même, être appropriée au culte intérieur, mystérieux et symbolique des chrétiens. Il fallait à ceux-ci des temples capables de contenir la foule qui s'y pressait sans distinction de rang, au lieu de se tenir en dehors de l'édifice, comme le pratiquaient les gentils; car le règne de l'imposture était passé, et les prêtres du Christ n'avaient pas besoin, comme ceux du démon (603), d'une enceinte étroite et obscure. Il fallait à cette religion du Christ, des temples élevés comme les pensées et les espérances qu'elle était venue apporter à une société toute matérielle; il fallait des formes symboliques à cette croyance qui révélait à l'homme tant de mystères d'expiation et d'amour.

C'est ce nouvel ordre d'idées qu'on aurait dû étudier et suivre pour tout ce qui regarde l'architecture catholique; on n'aurait pas implanté alors au milieu de nous le temple grec, étroit et écrasé comme ses dieux; on aurait épargné à nos vénérables basiliques ces restaurations de par le *bon goût*, qui les ont plus défigurées que ne l'avait fait le vandalisme des barbares.

Il est une autre considération importante, quoique tirée uniquement de la nature physique, qui devait arrêter nos novateurs. Les édifices grecs, avec leurs lignes droites, leurs formes carrées, nettement dessinées, avec leurs belles pierres d'une blancheur dorée, qui se marient si bien à un ciel toujours pur et sans nuages, ne s'harmoniseront jamais avec les brouillards et l'humidité délétère de nos climats septentrionaux. Cette considération, disons-nous, s'opposait à l'emploi si fréquent du style grec, et en bornait naturellement l'application à certaines constructions civiles, qui le comportent mieux que nos temples chrétiens.

Mais l'impulsion était donnée. Les faveurs, les récompenses, les encouragements prodigués par tous les grands de la terre aux partisans de la nouvelle école, achevèrent le triomphe de cette révolution, qui, pendant plus de deux siècles, a tenu en arrêt la civilisation catholique, et qui est destinée peut-être encore à porter longtemps ses fruits.

Toutefois, gardons-nous de désespérer entièrement de l'avenir. Il faudrait fermer volontairement les yeux à la lumière, pour ne pas voir que la direction imprimée par M. de Chateaubriand vers l'étude de nos temps modernes, considérés comme le produit et l'expression du principe catholique, a déjà opéré une révolution immense dans les esprits, en mettant en faveur l'histoire des bienfaits dus à l'influence du christianisme. Ce thème, si fécond en aperçus neufs et intéressants, s'est considérablement développé sous la plume de nos grands écrivains de France et d'Allemagne. Ils ont examiné, au flambeau d'une critique basée sur les faits, la valeur de cette épithète de *barbare*, jetée à la face de plusieurs siècles par des auteurs directement hostiles au catholicisme, ou épris jusqu'à l'engouement, des institutions et des arts de la gentilité. Ils se sont demandé si la peinture des mœurs, des usages, des monuments, des découvertes et des actions héroïques de nos ancêtres n'était pas plus digne de notre intérêt que la périodique et éternelle reproduction des faits et gestes des peuples anciens, dont les conditions sociales offrent si peu de rapports avec les nôtres.

Grâce à leurs investigations profondes et à leur impartialité, à laquelle ne nous avait pas préparés l'école sophistique et déclamatoire de leurs devanciers immédiats, il s'opère une réaction sensible en faveur d'une période considérable de notre histoire, que l'ignorance, le philosophisme et, ne craignons pas de le dire, les préjugés étroits de certains historiens ecclésiastiques n'avaient que trop défigurée. Par suite de cette réaction salutaire, nous avons vu se modifier singulièrement les idées jusque-là admises sans conteste sur les lois, les institutions, l'économie politique, la philosophie, la lit-

(603) *Quoniam omnes Dei gentium dæmonia.* (*Psal.* XCV, 5.)

térature et les arts de ces siècles inexplorés.

L'architecture chrétienne a eu une large part dans cette direction nouvelle des esprits. Les temps sont passés, heureusement, où l'on croyait, avec quelques termes de dédain, prononcer un jugement irrévocable sur nos monuments nationaux; où des Français, bien moins familiarisés avec les annales de leur pays qu'avec celles des Grecs et des Romains, s'imaginaient faire preuve d'instruction et de bon goût en traitant, sans façon, de *barbares*, leurs pères dans la foi et dans la civilisation. Maintenant les Chappuy, les Gilbert, les Taylor, les de Caumont, les Lenoir, les Vitet, les Montalembert, les Schmit, les du Sommerard, les Didron, les Viollet-Leduc et tant d'autres archéologues distingués, nous ont initiés à notre admirable architecture chrétienne, et nous racontent comment s'élevèrent ces basiliques aériennes, qui, par l'immensité de leurs proportions, l'élancement de leurs voûtes et de leurs tours audacieuses, leur aspect imposant et mystérieux, laissent loin derrière elles les temples de la gentilité, et attestent aux générations qu'elles voient se succéder si rapidement, tout ce qu'il y a d'intelligence et de vie dans le catholicisme qui les édifia.

C'est ainsi que la science et les arts se sont donné la main, pour renouer la chaîne interrompue des temps passés. Notre siècle, si riche de ses nombreuses découvertes, ne dédaigne pas, comme son devancier, les siècles déjà écoulés; il les accepte tous, par cela même qu'il est doué d'une intelligence profonde, et il reconnaît l'impulsion salutaire qu'il a reçue des temps qui l'ont précédé. C'est déjà un notable progrès. L'art voudrait redevenir catholique; mais que d'obstacles n'a-t-il pas encore à vaincre pour sortir de l'anarchie où l'avait plongé une si grande déviation de son principe générateur! Que chacun de nous s'empresse donc de lui payer son modeste tribut, en apportant une pierre à l'édifice de la restauration; et, dirigé par la foi, aidé des éléments puissants dont la science moderne peut disposer, il enfantera de nouveaux prodiges.

RESTAURATION DU CHANT LITURGIQUE. *Voy.* GRÉGORIEN (*Chant*).

RESTITUT (Chapelle monumentale de SAINT-), Drôme. Ce monument, pour être relégué dans une humble commune isolée des grandes voies de communication, n'en offre pas moins à l'archéologue et à l'antiquaire chrétien un puissant intérêt, au double point de vue de l'architecture et du symbolisme chrétien. Il s'agit d'un édicule bâti non loin de l'ancienne ville épiscopale de Saint-Paul-Trois-Châteaux, par Charlemagne lui-même, et conservé jusqu'à ce jour dans son état primitif. Cet édicule-coupole, qui présente, au moins dans son intérieur, les caractères saillants de l'architecture carlovingienne, tels qu'on les voit encore dans plusieurs églises des bords du Rhin, servit, pendant plusieurs siècles, de tombeau à saint Restitut, premier évêque des Tricastins. Ceci demande quelques détails historiques

Une tradition constante et autorisée par Rome, porte que parmi les saints personnages qui abordèrent en Provence avec saint Lazare, l'ami privilégié du Sauveur, se trouvait Célidoine ou Sidoine, l'aveugle-né, qui, après avoir été guéri par lui (*Joan.* IX), se fit son disciple et prit le nom de *Restitut*, du mot *Restitutus est ei visus*, en souvenir de la guérison miraculeuse dont il avait été l'objet. Restitut demeura quelque temps à Aix, avec saint Maximin, autre disciple du Sauveur, qui était devenu le premier évêque de cette ville; puis il vint à Arles, d'où il fut envoyé dans le pays des Tricastins, dont il devint le premier évêque. Il quitta ensuite son siége pour aller en Italie, et mourut dans la ville d'Albe, d'où ses reliques furent plus tard transférées dans le lieu qui porte son nom. C'était là, en effet, que le saint évêque avait opéré des miracles éclatants en faveur d'un grand nombre d'aveugles auxquels il avait rendu la vue, en leur lavant les yeux avec les eaux de la fontaine, qui, depuis n'a cessé d'être fréquentée par les personnes privées de la vue, auxquelles elle a maintes fois procuré une complète guérison. Cette fontaine coule encore aujourd'hui, à quelques pas de l'église.

Le corps du saint fut donc transporté d'Albe dans le Milanais, en France, et déposé dans la chapelle monumentale qui venait d'être érigée par les ordres de Charlemagne, pour l'y recevoir. Il y resta jusqu'au mois de juillet 1249, époque à laquelle Laurens, cinquante-deuxième évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux, fit construire sous la direction de Giraud de Clermont, un magnifique sépulcre en marbre gris, sur quatre colonnes, dans le caveau de la chapelle monumentale où l'on peut le voir encore aujourd'hui. Deux cents ans plus tard, vers 1465, le roi Louis XI vint en personne vénérer ces reliques, et fit à l'église de magnifiques présents. En 1578, les saintes reliques qui, soixante-deux ans auparavant, avaient été transférées par l'évêque Guillaume Adhémar, dans un enfoncement de la muraille du midi, qui existe encore, furent brûlées et dispersées par les protestants. Depuis, cette chapelle perdit de son importance, au point de vue religieux, mais non au point de vue archéologique, et elle n'eut à subir d'autres avaries que les outrages inévitables du temps. Elle était devenue chapelle des pénitents, lorsque le gouvernement, sur le rapport de l'architecte Chevillet, l'a fait restaurer complétement, de même que la délicieuse église romane à laquelle elle communique, et dont il sera parlé plus bas.

La chapelle carlovingienne, bâtie à la fin du VIIIe siècle ou au commencement du IXe, offre un carré parfait; elle est divisée dans sa hauteur en deux parties, celle inférieure, formant un caveau où était le tombeau de saint Restitut, et celle supérieure, formant la chapelle érigée en son honneur. Le ca-

veau présente un parallélogramme de 5 mètres 50 cent. de longueur, sur 4 mètres 47 cent. de largeur. Il est entièrement en pierre de taille, voûté en berceau plein cintre; la longueur est arrêtée du côté de l'église, par un arc doubleau sur pilastres servant à porter le mur de la chapelle; sa seule décoration intérieure consiste en bandeaux à chanfreins, qui reçoivent la retombée de la voûte et de l'arc doubleau. La chapelle présente à l'intérieur un carré parfait de 5 mètres 85 cent. de côté. Les faces nord et midi sont décorées chacune de deux portiques irréguliers; les pleins cintres qui les surmontent prennent naissance sur des impostes à chanfreins, couronnant des pilastres de 2 mètres 73 cent. de hauteur. L'enfoncement de ces portiques est de 0,34 cent.; les faces au couchant et au levant comportent chacune un seul arceau à plein ceintre, et dont les naissances ne sont prises qu'à 1 mètre 76 cent. de hauteur sur des impostes sans retours, ornés de ronds et de barres obliques sculptées en saillie. L'arceau au couchant formait aussi un enfoncement qui est aujourd'hui rempli par la maçonnerie. Celui au levant devait être entièrement ouvert pour donner entrée à la chapelle au moyen d'un escalier, et déterminerait sans doute la face principale de l'édifice; il est aujourd'hui fermé par une maçonnerie percée d'une petite porte formant l'entrée d'une tribune qui donne sur l'église.

Au-dessus des arceaux dont nous venons de parler, les quatre murs encadrant la chapelle s'élèvent sans décoration jusqu'à une hauteur de 6 mètres 14 cent., où se trouve une première corniche sculptée en divers feuillages. A 1 mètre 50 cent. plus haut, le plan carré de la chapelle devient octogone au moyen des quatre pendentifs soutenus par des trompes dont le centre est orné d'une coquille. Une seconde corniche placée à 3 mètres 20 cent. de la première, pourtourne l'octogone résultant de cette disposition. Cette corniche est ornée de touffes de feuilles de jonc, et forme la naissance d'un dôme qui couronne la chapelle, et au centre duquel se trouve une ouverture circulaire d'environ 1 mètre de diamètre, destinée sans doute à donner de la lumière. Il résulte donc de toutes ces dimensions, que la chapelle a intérieurement une hauteur totale d'environ 12 mètres 30 cent. (604).

Quiconque a visité le dôme d'Aix-la-Chapelle édifiée par Charlemagne, reconnaîtra facilement aux détails qui précèdent, que celui de Saint-Restitut n'est qu'un diminutif de la célèbre basilique du grand empereur. Mais la partie la plus curieuse, quoique grossièrement traitée, de l'édifice, c'est la grande frise sculptée, qui en pourtourne tout l'extérieur, à la hauteur de la première corniche intérieure. Elle règne sur les quatre faces du monument, et n'est masquée qu'aux deux angles de la face à l'est, par la jonction des murs et de la voûte de l'église, qui viennent aboutir à cette face. Cette frise, composée de tableaux en relief, représentant des personnages, des animaux et une partie des signes du zodiaque, est encadrée dans deux bandeaux divisés en compartiments ou médaillons, par des briques rouges, et couronnés d'une corniche sculptée sur le chanfrein, de petites rosaces en étoiles enclavées les unes dans les autres. Cette frise qui, entre autres scènes variées, représente le jugement dernier, d'après l'*Apocalypse*, est un des plus remarquables spécimens qui existent en France, et peut-être même en Europe, du symbolisme religieux. On en jugera par les détails qui suivent.

Ce qui doit tout d'abord fixer notre attention, c'est le principal personnage, celui du milieu, sur la façade du couchant. Ce personnage est assis sur un fauteuil dont on ne voit point le dossier, mais seulement les quatre montants, dont les sommets sont recourbés. Il a un escabeau sous chacun de ses deux pieds. Il tient sur ses genoux un gros livre sur lequel son bras gauche s'appuie, et sa main le serre par en bas, en le saisissant de ses doigts recourbés qui se cachent par les extrémités sous le livre, tandis que le pouce appuie par-dessus.

La main droite s'élève au-dessus du montant du fauteuil. L'index et le médius sont droits ainsi que le pouce. Les deux autres doigts sont pliés. Une auréole est autour de la tête du personnage dont la face n'a rien conservé que la forme ovale en relief, sans marque des yeux, du nez ou de la bouche; tout y est presque effacé.

Ce personnage principal pourrait être bien véritablement celui qui est décrit aux chapitres IV et V de l'*Apocalypse*, dont voici un extrait: *Une porte s'ouvrit au ciel, et une voix éclatante comme une trompette appela le prophète à y monter, pour voir ce qui allait arriver. Il y fut en esprit, et voilà qu'un trône placé dans le ciel se présente à ses regards, et un personnage était assis sur ce trône.*

Sa face était brillante, présentant l'aspect de la pierre de jaspe et de sarde. Un arc-en-ciel, semblable à une émeraude, environnait le trône de ses couleurs douces et majestueuses; vingt-quatre siéges étaient rangés à l'entour; c'étaient aussi des trônes où étaient assis vingt-quatre vieillards vêtus de blanc, ayant des couronnes d'or sur leur tête. Du trône suprême partaient des foudres, des voix et des tonnerres; sept lampes, c'est-à-dire les sept esprits de Dieu, brillaient devant lui. Vis-à-vis du trône il y avait une mer transparente comme le verre et semblable à du cristal: et au milieu, vis-à-vis du trône et à l'entour, il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière. Le premier animal était semblable à un lion; le second était semblable à un veau; le troisième avait le vi-

(604) Elle n'est accessible aujourd'hui que par un escalier extérieur et une poterne assez mal placée; elle reçoit un peu de jour par une petite fenêtre irrégulière et percée au hasard.

sage comme celui d'un homme; et le quatrième était semblable à un aigle qui vole.

Ces quatre animaux avaient chacun six ailes; et ils ne cessaient jour et nuit de dire : Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu tout-puissant, qui était et qui est et qui doit venir. Et lorsque ces animaux rendaient ainsi gloire, honneur et louange à celui qui est assis sur le trône, qui vit dans les siècles des siècles, les vingt-quatre vieillards se prosternaient devant celui qui est assis sur le trône; et ils adoraient celui qui vit dans les siècles des siècles; et ils jetaient leurs couronnes devant le trône, en disant : Vous êtes digne, ô Seigneur notre Dieu, de recevoir gloire, honneur et puissance; parce que vous avez créé toutes choses, et que c'est par votre volonté qu'elles subsistent.

Tel est le contenu du chapitre IV; le prophète continue, dans le chapitre V :

Je vis ensuite dans la main droite de celui qui était assis sur le trône, un livre écrit dedans et dehors, scellé de sept sceaux. Et je vis un ange fort et puissant qui disait à haute voix : Qui est digne d'ouvrir le livre et d'en lever les sceaux?

Mais nul ne pouvait ni dans le ciel, ni sur la terre, ni sous la terre, ouvrir le livre, ni le regarder. Je fondais en larmes de ce que nul ne s'était trouvé digne d'ouvrir le livre, ni de le lire, ni de le regarder. Alors, l'un des vieillards me dit : Ne pleurez point; voici le lion de la tribu de Juda, le rejeton ou le fils de David, qui a obtenu par sa victoire le pouvoir d'ouvrir le livre, et d'en lever les sept sceaux. En même temps, je regardai, et je vis au milieu du trône et des quatre animaux, et au milieu des vieillards, un agneau comme égorgé, qui était debout, et qui avait sept cornes et sept yeux, qui sont les sept esprits de Dieu envoyés par toute la terre. Et il vint prendre le livre de la main droite de celui qui était assis sur le trône; et l'ayant ouvert, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'Agneau, ayant chacun des harpes et des coupes d'or, pleines de parfums qui sont les prières des saints. Et ils chantaient un cantique nouveau, en disant : Vous êtes digne, Seigneur, de prendre le livre et d'en ouvrir les sceaux; parce que vous avez été mis à mort et que par votre sang vous nous avez rachetés pour Dieu, de toute tribu, de toute langue, de tout peuple et de toute nation, et vous nous avez faits tous rois et prêtres pour notre Dieu; et nous régnerons pour vous sur la terre.

Je regardai encore, et j'entendis autour du trône, et des animaux et des vieillards, la voix de plusieurs anges. Et il y en avait des milliers de milliers, qui disaient à haute voix : L'Agneau qui a été mis à mort est digne de recevoir puissance, divinité, sagesse, force, honneur, gloire et bénédiction. Et j'entendis toutes les créatures qui sont dans le ciel, sur la terre, sous la terre, dans la mer et dans toute son étendue, qui disaient : A celui qui est assis sur le trône, et à l'Agneau, bénédiction, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles. Et les quatre animaux disaient : Amen. Et les vingt-quatre vieillards tombèrent sur leurs visages, et adorèrent celui qui vit dans les siècles des siècles.

Or, en examinant le principal personnage du monument, on voit qu'il pourrait bien être le même que celui auquel tout se rapporte dans cette magnifique description des chapitres IV et V de l'*Apocalypse*, et le même que celui qui est sur le portail de Chartres, sur celui de Saint-Trophime d'Arles et de plusieurs autres églises, surtout parmi celles du style roman, et le même qu'on voit traité en mosaïque ou en peinture polychrôme au fond de l'abside des anciennes basiliques, principalement à Rome. C'est là un des types les plus anciens, les plus beaux et les plus célèbres de l'iconographie chrétienne. En parcourant les autres médaillons de cette frise aussi intéressante qu'elle est peu connue, on reconnaît successivement les phénomènes qui suivent l'ouverture de chacun des sept sceaux. Ainsi, il est dit au chapitre VI de ce livre, que lorsque l'Agneau eut ouvert un des premiers sceaux, un des quatre animaux se fit entendre au prophète, d'une voix majestueuse comme le tonnerre, en disant : *Viens et vois;* et que le prophète vit paraître un cheval blanc. Il est effectivement dans la frise; la pierre noircie ne le présente pas avec cette couleur; mais voilà le cavalier qui le monte, il a un bouclier au bras gauche; on ne voit pas son arc, mais il peut avoir été effacé par le temps; c'est bien apparemment le cheval qui se montre à l'ouverture du premier sceau et qui annonce la puissance d'un vainqueur couronné qui marche à la victoire. En tournant à la façade du nord, on aperçoit un second cheval; son cavalier tient la bride et a un bouclier. Ce cheval est indiqué de couleur rousse. Dans l'*Apocalypse*, une grande épée avait été donnée à celui qui le montait, pour enlever la paix de dessus la terre et faire que les hommes s'entretuassent les uns les autres (v. 4); mais on ne découvre pas cette épée sur la frise. A l'ouverture du troisième sceau, apparaît un troisième cheval; il est noir, le cavalier qui le monte a une balance à la main (v. 5); et l'on distingue en effet sur la frise un troisième cheval; il est bridé, son cavalier a un bouclier; mais il n'a pas la balance à la main. Le verset 7 nous présente l'ouverture du quatrième sceau et invite le prophète à venir voir, et voilà qu'au verset 8 apparaît un quatrième et dernier cheval; il est pâle, et celui qui le monte s'appelle la mort. Derrière lui est l'ouverture de l'enfer qui le suit. Il a reçu la puissance sur les quatre parties de la terre, pour tuer par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes sauvages. Ce quatrième cheval est représenté dans la frise, partie nord, comme les deux qui précèdent; le cavalier tient la bride et porte un bouclier au bras gauche. Les quatre chevaux n'ont pas d'autres signes. Ils sont tous les quatre tournés à l'opposé du principal personnage. On peut supposer qu'ils ont reçu des ordres de lui.

et qu'ils s'en éloignent pour aller les exécuter. Ils sont séparés les uns des autres et entremêlés de figures diverses.

Si nous revenons devant la façade du couchant nous reconnaîtrons des personnages qui ont de longues robes, dont la face est tournée vers le principal personnage, et qui tiennent à deux mains tendues devant leur poitrine quelque chose qu'ils semblent venir lui offrir. Ce sont des branches avec leur feuillage informe. Ces personnages représentent cette *grande multitude que personne ne pouvait compter, de toute nation, de toute tribu, de tout peuple et de toute langue,* que le prophète vit *debout devant le trône, en présence de l'Agneau, vêtus de robes blanches et ayant des palmes à la main.* (*Apoc.* VII, 9.)

Au septième médaillon de la même façade du couchant, on voit un animal dont la queue se repliant en trompette, s'allonge par derrière, après avoir formé l'anneau. Un homme qui est après, semble avoir été piqué à la figure et se replie en arrière d'épouvante. L'animal a des ailes; il a un long cou, des pattes ou des griffes, à la manière des oiseaux. N'est-ce pas une de ces sauterelles décrites au chap. IX, qui sortent de l'abîme, mêlées à la fumée épaisse qui s'en échappe jusqu'à obscurcir le ciel, qui ont reçu un pouvoir semblable à celui des scorpions, avec ordre de ne point toucher à l'herbe, ni à rien de ce qui est vert, mais seulement aux hommes, qui n'ont pas le signe de Dieu marqué sur le front? Le son de leurs ailes est comme celui des chariots qui courent à la guerre; des aiguillons sont au bout de leurs queues. Ces animaux ont pour roi l'Ange de l'abîme appelé l'*Exterminateur*. C'était un des malheurs annoncés par l'aigle qui traversait le ciel. (*Apoc.* VIII, 13.)

Au sixième médaillon on voit le sujet qui vient à la suite dans l'*Apocalypse* (IX, 13, 16.) Il représente une seule figure d'animal, ventre pendant, queue relevée au-dessus de la croupe, terminée en tête de serpent, dont la gueule vomit des flammes. On voit l'œil de cette tête. Par devant la gueule béante de l'animal, on voit aussi des flammes. Son front semble armé d'une corne comme celle du rhinocéros; deux oreilles s'élèvent sur sa tête. Probablement le sculpteur aura voulu figurer un des chevaux qui composaient cette cavalerie formidable qui en comptait deux cent millions, dont les têtes étaient comme celles des lions, et de la bouche desquels sortaient du feu, de la fumée et du soufre pour tuer le tiers des hommes, car leur puissance est dans leurs bouches et dans leurs queues. Ces queues ressemblent à des serpents ayant des têtes qui font des blessures. Le huitième paraît être un dragon qui des replis de son corps forme des anneaux et retourne sa tête au-dessus de lui-même, en vomissant je ne sais si ce sont des eaux ou des flammes. Ne serait-ce pas le dragon, qui poursuivrait la femme qui s'est sauvée dans le désert; lequel a combattu contre les anges dans le ciel, qui en a été précipité sur la terre et qui s'est assis sur le sable de la mer?

La même façade du couchant représente dans plusieurs médaillons, les œuvres de miséricorde au jugement dernier. Le premier médaillon à la droite du principal personnage renferme trois personnages tournés vers celui-ci. Ils ont des robes qui descendent jusqu'à mi-jambe. Ils présentent; le premier, un plat peu enfoncé, et dedans un mets; le deuxième, une robe dont on voit pendre les manches; le troisième, deux objets qui paraissent être un pain à chaque main. Ne pourrait-on pas appliquer à ce médaillon le passage de l'Evangile? *Venez les bénis de mon Père, posséder le royaume qui vous a été préparé dès la formation du monde; j'ai eu faim, et vous m'avez donné à manger; j'étais infirme, et vous m'avez visité* (605).

Le deuxième médaillon, à la droite du principal personnage, renferme trois personnages tournés vers lui. Le premier a un livre pesant ou un coffre appuyé contre son bras sur sa poitrine. Les deux autres personnages le suivent, portant chacun à deux mains une branche droite garnie de ses feuilles; ils sont debout. Le troisième médaillon a trois personnages, portant à deux mains et les bras tendus en avant, chacun une branche comme les deux derniers du médaillon qui précède. Le quatrième médaillon offre deux personnages dont le premier ressemble aux quatre qui le précèdent, avec leurs palmes; mais la branche du deuxième personnage de ce quatrième médaillon diffère des précédentes par ses feuilles; c'est la même attitude d'offrande.

Tous ces personnages sont vêtus de longues robes qui ne laissent rien paraître de leurs jambes; ce sont donc réellement les personnages de l'*Apocalypse, vêtus de robes blanches et tenant des palmes dans leurs mains* (606).

Sur la même façade du couchant, mais à la gauche du principal personnage, on remarque quatre médaillons. Le premier a deux personnages tenant chacun dans leur main droite un long bâton qu'on peut supposer être un bâton de commandement, aussi haut que leur tête, surmonté le premier d'une espèce de feuille de trèfle, dont une feuille s'élèverait au milieu, et deux feuilles s'écarteraient de chaque côté. Leur main gauche tournée en haut soutient par le bas un livre qui s'appuie contre leur bras

(605) *Venite, benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi. Esurivi enim, et dedistis mihi manducare : sitivi, et dedistis mihi bibere : hospes eram, et collegistis me : nudus eram et cooperuistis me : infirmus et visitastis me : in carcere eram, et venistis ad me.* (*Matth.* XXV, 34 *et seq.*)

(606) *Amicti stolis albis, et palmæ in manibus eorum.* (*Apoc.* VII, 9.)

gauche, et par en haut contre leur cœur; leurs manches sont assez larges.

Le deuxième médaillon représente deux personnages assis et faisant face au spectateur qui regarde la frise, tenant chacun un bâton de commandement de la main droite, ayant la gauche appuyée sur le genou gauche comme un évêque assis en cérémonie, s'il avait une crosse à la main. Leurs habits semblent poussés par le vent du midi vers le côté du septentrion et dégarnir leurs genoux, s'abaissant en pointe sur le côté où le vent les pousse, comme des tuniques et des surplis. Le premier bâton forme à sa cime plutôt une croix qu'un trèfle; le deuxième, un anneau allongé; le troisième, une pomme.

Le troisième médaillon a trois personnages; les deux premiers regardent le principal, et sont assis sur des sellettes à trois pieds. Le premier a l'air d'un suppliant; le deuxième a un bâton surmonté d'un trèfle; le troisième est droit et porte un trèfle double au bout de son bâton; il a une robe plus longue; il est debout. Au quatrième médaillon, il y a cinq personnages portant bâton de commandement, les uns assis, les autres debout.

Façade nord. — Elle présente quatorze médaillons. Dans le premier on voit un personnage, qui a les bras étendus en croix. Dans le deuxième, un cheval bridé avec son cavalier armé d'un bouclier. Le troisième présente un bœuf; le quatrième, un gros sanglier; le cinquième, un âne; le sixième, un cheval bridé monté par son cavalier, avec le bouclier; le septième, un animal qui dévore ou qui rejette quelque chose comme des flammes; le huitième, un cheval bridé avec son cavalier et le bouclier; le neuvième, un animal aux pieds fendus; le dixième, un animal qui mange, un homme lui donne un coup de hache sous la queue relevée sur la croupe; le onzième, un animal ailé ayant une large queue; le douzième, un agneau ou mouton ayant le pied droit de devant relevé; une croix est sur son dos. On voit cette figure dans certains tableaux de saint Jean-Baptiste; le treizième, un bœuf avec ses cornes et ses oreilles. Enfin, le quatorzième et dernier, touchant le mur qui est le commencement de l'église, offre un personnage ayant ses deux mains sur la poitrine, sous une voûte d'un édifice à trois nefs.

Façade du midi. — Elle a dix médaillons. Le premier, au coin sud-ouest, représente deux forgerons qui frappent l'enclume de leurs marteaux; les autres à la suite figurent les douze signes du zodiaque.

La façade du levant dans l'intérieur de l'église offre divers animaux, ainsi que des arbres, des plantes et des fleurs qui pourraient bien représenter les occupations de la vie des champs et les productions de chaque saison, comme on le voit plus distinctement dans les sculptures exécutées postérieurement sur les portails des cathédrales de Reims, de Chartres et d'Amiens. Quoi qu'il en soit, l'ensemble de celles de la chapelle monumentale de Saint-Restitut accuse évidemment la traduction sur la pierre des principales scènes de l'*Apocalypse* et de certains passages de l'Evangile, dans leur rapport avec le drame du jugement dernier. C'est une chose merveilleuse, que ces grandes scènes apocalyptiques et évangéliques qui devaient plus tard si largement défrayer la sculpture des portails de nos cathédrales, aient été dès le VIIIe ou dès le IXe siècle conçues et réalisées sur une frise contournant un monument carlovingien, d'une date certaine, et offrant elle-même dans son galbe, dans son état fruste, et jusqué dans l'exécution grossière des nombreux sujets qu'elle représente, le caractère non douteux de sa haute antiquité.

Bien que j'aie visité à plusieurs reprises la chapelle monumentale de Saint-Restitut, j'ai voulu pour la décrire avec la plus scrupuleuse exactitude, appeler à mon aide un honorable collègue (607) qui l'a étudiée pendant dix ans, et qui le premier a su trouver la véritable explication du sujet principal de ses sculptures, jusqu'alors véritable énigme pour cette classe jadis si nombreuse d'antiquaires grecs et romains qui avaient vu une *panathénée* ou une *théorie*, là où, l'*Apocalypse* à la main, on ne peut voir autre chose que la représentation du *jugement dernier*.

Maintenant, pour compléter cette notice, je vais consacrer quelques lignes à la jolie église romane, aujourd'hui paroissiale, construite vers le XIIe siècle et reliée au monument que nous venons de décrire.

Cette église, qui présente dans œuvre une longueur totale de 22 mètres 40 cent., une largeur de 9 mètres 10 centim., dans les enfoncements, et du sol au sommet de la voûte une hauteur de 12 mètres 50 cent., est divisée en trois travées et en un hémicycle formant l'abside. Sa seule entrée est au midi de la première travée: elle est précédée d'un porche dans le massif duquel se trouve un petit escalier servant à arriver sur la toiture, puis au clocher.

Dans l'intérieur, plein de grace et de distinction, on remarque au-dessus des pilastres qui soutiennent l'édifice des groupes de petites colonnes dont les fûts et les chapiteaux sculptés avec un goût exquis sont du plus heureux effet. On remarque surtout les restes d'une belle frise dans le genre de celles qu'on admire encore sur les parois extérieures de plusieurs églises romanes de cette contrée, telles que celles de Vaison et de Cavaillon, avec lesquelles celle de Saint-Restitut offre beaucoup de rapports, surtout

(607) M. l'abbé Mazelier, chanoine de la cathédrale de Valence, ancien curé de Saint-Paul-Trois-Châteaux. C'est dans un mémoire inédit, rédigé d'après de nombreuses notes prises sur place, et qu'il a bien voulu m'offrir, que j'ai puisé en grande partie les détails qui précèdent touchant la curieuse frise de Saint-Restitut.

dans sa charmante abside. Celle-ci est pourtournée, ainsi que le chœur qu'elle termine en hémicycle, d'une corniche établie à 5 mètres 62 cent. au-dessus du sol et formant naissance de la voûte. Cette corniche est supportée par des arceaux sur six colonnes dont il ne reste plus que les chapiteaux sculptés dans le même style que ceux des colonnes de la nef. La voûte de ce chœur, en cul de four, est légèrement surbaissée.

De chaque côté de la nef il existe trois portiques formant des enfoncements, et dont les cintres prennent naissance sur des impostes ornés de feuillages et de figures. La nef est couverte par une voûte en pierre prenant naissance sur une corniche en doucine ornée de feuillages, et qui se retourne sur tous les pilastres dont elle forme le couronnement. La voûte en berceau et légèrement surhaussée telle qu'on le voit dans la plupart des églises romanes de cette région, est recouverte, comme elles, de dalles superposées qui forment la toiture de l'édifice. Le porche formant l'entrée unique de l'église était orné intérieurement de colonnes dont il ne reste que les chapiteaux. Tout, dans l'intérieur du monument, révèle l'ornementation la plus riche, la mieux entendue, unie aux lignes et aux profils les plus purs, les plus gracieux.

L'extérieur, moins soigné, offre cependant des sculptures du premier mérite et dignes de la plus belle époque de l'architecture romane, dans le porche du midi. Son entrée est encadrée par deux demi-colonnes cannelées supportant un fronton dont les corniches à modillons sont sculptées avec un goût parfait et une rare élégance. Au-dessus du fronton on remarque une sorte de niche terminée par un arceau établi sur deux impostes formant consoles et décoré d'un archivolte. Tout ce système de décoration architecturale, quelque admirable qu'il soit en lui-même, n'offre pas néanmoins de liaison avec celui de l'ensemble de l'édifice sur lequel il tranche comme une juxtaposition. Je serais assez porté à croire que les colonnes, chapiteaux, frise et modillons dont il se compose et qui offrent un cachet purement romain, auront été tirés des débris de quelque superbe édifice élevé dans les environs par le peuple-roi, et employés comme placage à la décoration extérieure du porche dont il s'agit. Ce n'est pas que les principales églises romanes du XIIe ou même du XIe siècle, ne présentent des moulures aussi finement traitées, dans ces contrées encore tout empreintes de souvenirs de l'art romain. Mais l'œuvre qui nous occupe offre, de plus, une autre ressemblance avec cette architecture, dans sa disposition générale, dans son fronton triangulaire, dans son galbe et ses profils. Quoi qu'il en soit, cette œuvre magistrale, digne de figurer à côté de l'arc-de-triomphe d'Orange ou de celui de Saint-Remi, vaudrait, à elle seule, la peine qu'on se dérangeât pour aller l'admirer.

Quant à l'extérieur de l'abside, il présente cinq faces encadrées par des pilastres et percées de fenêtres, un socle et une corniche à modillons.

Cette charmante église romane a été, depuis peu, ainsi que la chapelle carlovingienne qui lui sert d'appendice, complétement restaurée aux frais de l'Etat, dans le sens des conclusions du rapport fait par M. Chevillet (608), architecte du département, et sous l'habile direction de M. Questel. Puisse l'article que je viens de consacrer à ces deux monuments de deux époques si diverses et si caractéristiques, en faire apprécier la beauté, et fixer sur eux l'attention des amis sérieux et dévoués de l'art chrétien !

RÉSURRECTION DE LA CHAIR. Ce dogme, comme celui de la résurrection de Jésus-Christ, qui lui sert de base, n'a cessé d'être, depuis les Catacombes, un des thèmes favoris des sculpteurs et des peintres chrétiens. Pour en comprendre toute la richesse et la fécondité, au point de vue de l'art hiératique et symbolique, nous n'avons qu'à nous rappeler quelques-unes des nombreuses figures et prophéties qui s'y rapportent.

C'est d'abord la figure de l'Agneau pascal, dont la manducation avant le passage miraculeux de la mer Rouge, a été appelée par l'ordre de Dieu lui-même. *Pâques*, c'est-à-dire *passage, délivrance*. Ce nom transporté ensuite par l'Eglise de la figure à l'objet figuré, nous avertit que la Pâque des Chrétiens est aussi le passage de la mort à la résurrection, de la servitude à la délivrance et à la liberté.

C'est ensuite la célèbre vision d'Ezéchiel. Ce prophète, conduit par l'esprit de Dieu au milieu d'une vaste campagne toute couverte d'ossements, reçoit l'ordre de prophétiser sur ces os desséchés. Il prophétise ; et ces os font entendre un craquement, se rapprochent de leurs jointures, se revêtent de leurs chairs, deviennent vivants, se tiennent debout, et forment une grande armée (609).

C'est aussi la figure de Jonas, englouti dans le sein d'un énorme poisson, pendant trois jours et trois nuits, et rejeté sur le rivage par ce monstre marin, docile à la voix de Dieu (610).

Si des figures, qu'il nous serait facile de multiplier, nous passons aux prophéties, nous avons d'abord celle de Job, qui, au milieu de ses épreuves aussi cruelles que variées, ne laisse échapper de sa bouche que des paroles de résignation et d'espérance :

(608) C'est ce rapport, dont l'auteur avait bien voulu me remettre un double, qui m'a servi de guide pour la description complète de ce monument.

(609) *Et prophetizavi sicut præceperat mihi (Dominus) : et ingressus est in ea spiritus, et vixerunt : steteruntque super pedes suos exercitus grandis nimis valde.* (*Ezech.* XXXVII, 10.)

(610) *Et dixit Dominus pisci : et evomuit Jonam in aridam.* (*Jon.* II, 11.)

Je sais que mon Rédempteur vit, que je ressusciterai un jour, et que je verrai mon Dieu, dans ma propre chair. Cette espérance repose au fond de mon cœur (611).

Le prophète Isaïe nous annonce la résurrection générale des corps par ces paroles énergiques : *Ceux que vous avez fait mourir, Seigneur, vivront, et nos frères qui ont été tués avec moi, vivront avec moi* (612).

Réveillez-vous du sommeil et chantez ses louanges, vous qui habitez dans la poussière des tombeaux (613).

Car la rosée que vous répandez sur eux, Seigneur, comme celle que vous répandez sur les herbes de la terre, sera pour eux une rosée de lumière et de vie, et vous détruirez en ce jour le règne des géants, en précipitant dans leurs ruines tous ceux qui auront imité leur impiété (614).

Il viendra un temps, dit le prophète Daniel, *où la multitude de ceux qui dorment dans la poussière, se réveilleront, les uns pour la vie éternelle, les autres pour l'opprobre éternel qu'ils auront toujours devant les yeux* (615).

Il y aura par conséquent deux sortes de résurrections de la chair, l'une glorieuse, l'autre non glorieuse. Quel thème à contrastes saisissants pour la peinture et la sculpture chrétienne !

Nous avons déjà vu (616) combien ces deux grandes formes de l'art en avaient tiré parti.

Après les prophètes, Jésus-Christ nous déclare lui-même qu'il est la *résurrection et la vie* (617). Il nous apprend qu'il viendra lui-même juger les bons qui auront été fidèles à sa loi, et les méchants qui l'auront méconnue. Les uns seront placés à la droite et conduits par les anges dans le paradis ; les autres à sa gauche, et précipités par les démons dans l'enfer (618). Mais il faut qu'il ressuscite d'abord lui-même comme les prémices de ceux qui ne sont qu'endormis ; *primitiæ dormientium* (619).

Grâce à cette résurrection glorieuse, image et gage assuré de la nôtre, la mort qui fut pendant si longtemps l'épouvante du genre humain, n'est plus aux yeux du juste qu'un passage, qu'un *sommeil*, et son corps confié momentanément à la terre, est un dépôt qu'elle restituera fidèlement un jour au Créateur et Rédempteur, tout resplendissant de gloire et d'une éternelle beauté. Quelle mine inépuisable de motifs heureux et jusque-là inconnus, pour l'artiste chrétien ! Sans doute, ce dogme sublime et consolant a fourni à l'éloquence et à la poésie les plus belles inspirations. Mais n'a-t-il pas été gravé en caractères encore plus saisissants dans les œuvres de sculpture et de peinture, qui décorent nos temples saints ? Vous les reconnaîtrez aisément ces caractères sur les portails célèbres d'Arles, d'Amiens, de Reims et de Strasbourg, de même que sur les chapiteaux des élégantes colonnettes qui portent les arcades des cloîtres romans de nos basiliques sacrées. Vous les reconnaîtrez aussi dans ces chefs-d'œuvre innombrables de peinture que le génie chrétien a multipliés avec tant de bonheur et parmi lesquels, il faut le dire, brille d'un incomparable éclat celui de Fra-Angelico.

Et pour ne parler ici que des vitraux aux mille couleurs, qui éclairent nos temples de leur jour mystérieux, voyez comme les rayons du soleil, en traversant ces tableaux diaphanes, projettent sur les dalles funéraires du pavé les scènes les plus animées de la résurrection des corps. On dirait que les ossements de la tombe vont tressaillir, éclairés par ce merveilleux symbole consacré par les siècles dans l'Eglise de Jésus-Christ. Que dis-je ? le symbole ne doit-il pas être remplacé, à la fin des temps, par la réalité ? C'est la foi qui nous l'enseigne, en nous disant : Un jour, les temples de Dieu s'écrouleront avec tout l'univers, et l'on verra alors ces ossements, comme ceux de la vision du prophète, se rejoindre, reprendre leurs chairs, redevenir vivants, animés, et comparaître avec nous devant Jésus-Christ, ce juge suprême de tous les mortels.

Ainsi se trouve retracé par la peinture et la sculpture dans nos basiliques sacrées, et en caractères encore plus démonstratifs que ceux des livres les plus éloquents, ce dogme si encourageant pour le juste, mais si terrible pour les méchants, de la résurrection générale de la chair. *Voy.* ALLÉGORIE, CATACOMBES, AMIENS (*Cathédrale d'*), MATIÈRE, REIMS (*Cathédrale de*), STRASBOURG (*Cathédrale de*), PEINTURE, SCULPTURE.

REVELATION. On entend par ce mot, d'après le langage des Livres saints, interprété par la tradition, la manière dont Dieu se manifeste dans la nature, et aussi dans l'existence et la conscience de l'homme ; puis la communication plus spéciale des vérités divines, des œuvres et des conseils de Dieu, telle qu'elle a été donnée aux prophètes, et par eux au peuple hébreu ; enfin, la venue du Christ, les vérités dogmatiques et morales qu'il a promulguées, et l'établissement du royaume de Dieu en ce monde. Ce n'est pas ici le lieu de traiter

(611) *Scio enim quod Redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum : et rursum circumdabor pelle mea, et in carne mea videbo Deum meum... reposita est hæc spes mea in sinu meo.* (*Job* XIX, 25-27.)

(612) *Vivent mortui et interfecti mei resurgent.* (*Isa.* XXVI, 19.)

(613) *Expergiscimini et laudate qui habitatis in pulverem.* (*Ibid.*)

(614) *Quia ros lucis, ros tuus et terram gigantum detrahes in ruinam.* (*Ibid.*)

(615) *Et multi de his qui dormiunt in terræ pulvere, evigilabunt ; alii in vitam æternam, et alii in opprobrium, ut videant semper.* (*Dan.* XII, 2.)

(616) Dans plusieurs articles de ce Dictionnaire.

(617) *Ego sum resurrectio et vita.* (*Joan.* XI, 25.)

(618) *Cum autem venerit Filius hominis in majestate sua, et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem majestatis suæ... et statuet oves quidem a dextris, hædos autem a sinistris.* (*Matth.* XXV, 31-33.)

(619) *Nunc autem Christus resurrexit a mortuis, primitiæ dormientium.* (*I Cor.* XX, 20.)

de la révélation sous ces différentes faces, ni de voir comment elle est possible, logiquement, physiquement et moralement, et comment, en particulier, la révélation du Verbe incarné était devenue indispensablement nécessaire. Nous n'avons à nous occuper dans notre ouvrage que des effets de cette dernière sur le cœur et l'esprit de l'homme, et, par conséquent, sur l'art qui en est le fidèle écho et la sensible expression. C'est ce que nous avons déjà fait dans notre deuxième dissertation préliminaire, et ensuite dans plusieurs articles séparés. Dans celui-ci, nous allons, toujours en vue du beau dans l'art chrétien, considérer la révélation évangélique sous un aspect aussi nouveau qu'intéressant, en nous rendant compte de sa *raison d'être* par rapport aux mystères qu'elle a proposés à notre foi. Lorsque nous aurons répondu à cette question : *Pourquoi Jésus-Christ nous a-t-il révélé des mystères?* le lecteur conclura de lui-même, sans le moindre effort de raisonnement, qu'une telle révélation, pour ceux qui ont le bonheur d'y participer, a, d'une part, immensément élargi le domaine de l'art, et que, d'une autre part, elle a singulièrement développé dans le cœur et dans l'esprit de l'homme le sentiment, l'idée de cet *infini*, qui est devenu chez les Chrétiens la source des plus grandes beautés dans les œuvres de l'art. Après ce court préambule, nous entrons en matière.

Il semble que le Fils de Dieu ayant fait tant que de se révéler à l'homme, jusqu'à se rendre semblable à lui, c'était le cas, ou jamais, de lui parler clairement et de lui proposer une religion intelligible dans toutes ses parties, une religion que l'homme eût d'autant mieux appréciée, qu'elle eût été dégagée de ces mystères qui déconcertent sa raison et deviennent pour lui une occasion de blasphémer contre la révélation ou de la tourner en ridicule. On se demande, en conséquence, pourquoi Jésus-Christ a-t-il révélé des mystères?

Avant de répondre à cette difficulté, il importe de vider ce qu'on appelle une question préjudicielle avec ceux qui la font, c'est-à-dire avec les rationalistes et tous ceux qui raisonnent comme eux.

Nous leur dirons donc : Pourquoi vous-mêmes acceptez-vous tous les jours et en tout, hormis en matière de religion, des milliers de mystères? Tout, en effet, est un mystère dans la nature, depuis l'insecte qui rampe humblement sous nos pieds jusqu'à l'aigle qui plane hardiment sur nos têtes, au milieu de l'air. Que disons-nous ! toutes les sciences ont leurs mystères. Il y en a dans la physique. Comment s'opère la circulation du sang, ce *va-et-vient* d'un liquide si nécessaire à la vie? Mystère..... Il y en a dans la chimie. Comment du charbon, par le simple dégagement de ses atomes, peut-il se convertir en diamant? Mystère... Il y en a dans la psychologie. Où est l'homme qui puisse expliquer nos facultés? qui puisse dire comment nous nous souvenons; comment nous oublions, comment naissent et disparaissent tour à tour en nous tant de sentiments divers ou contradictoires, la lâcheté et le courage, la bassesse et l'orgueil, la tristesse et la gaîté, la haine et l'amour?

Il y a des mystères même dans les sciences qu'on proclame avec tant d'aplomb, *les sciences exactes*; et ces mystères, ce sont les plus grands mathématiciens qui se sont chargés de les relever; par exemple, la divisibilité de la matière à l'infini. Il y en a jusque dans la géométrie. Expliquez-moi, en effet, comment deux lignes asymptotes qui se rapprochent toujours davantage l'une de l'autre, ne parviendront jamais à se rencontrer. Mystères que tout cela.....

Oui, tout dans l'univers, depuis la germination obscure du plus petit grain jusqu'au dogme de la Trinité, tout est, je dis plus, tout doit être mystère. Pourquoi cela? Parce que tous les êtres, ainsi que toutes les vérités émanées de Dieu, touchent par quelque point à cet être infini et ne sauraient conséquemment être saisis, compris entièrement par une intelligence finie. C'est ce qui fait dire à l'ange de l'école, saint Thomas, que les élus dans le ciel, bien qu'ils voient Dieu plus clairement qu'on ne peut le contempler ici-bas, ne peuvent néanmoins le comprendre, parce que, s'ils le pouvaient, ils seraient Dieu.

D'un autre côté, il ne faut pas oublier que les mystères divins, étant révélés à une intelligence finie, ont par cela même avec elle un point de contact par où ils lui deviennent accessibles, mais seulement par cet endroit. C'est ainsi que le globe de la lune, durant la première période de son évolution mensuelle, nous montre seulement le quart de son disque, tandis que les trois autres quarts restent entièrement dérobés à nos yeux. Et si l'homme ne percevait rien de l'objet révélé, il vaudrait autant pour lui que la révélation n'existât pas. Si donc il n'y a et s'il ne saurait y avoir dans la nature que des mystères, par le motif que nous venons de dire, combien plus il doit y en avoir lorsque Dieu lui-même, l'infini, se met en communication directe avec la créature finie? Or, c'est ce qui a eu lieu, principalement dans la révélation évangélique. J'aborde en conséquence immédiatement la question, et j'affirme que, si Jésus-Christ nous a révélé de si grands, de si profonds mystères, c'est 1° parce qu'il est Dieu; 2° parce qu'il est Dieu Rédempteur. Nous reprenons ces deux points séparément.

Si Jésus-Christ est Dieu, comme il l'a prouvé lui-même péremptoirement, ou comme doivent l'admettre, au moins à titre d'hypothèse, les adversaires que nous combattons, il y a nécessairement dans les vérités qu'il nous a révélées, un côté divin, infini, qui échappe, par conséquent, à notre intelligence humaine, finie, et voilà le mystère. Autrement, si notre intelligence pouvait saisir, comprendre sous toutes ses faces, l'objet de cette révélation divine faite par Jésus-Christ,

elle serait elle-même Dieu, c'est évident. Nous allons prouver cette vérité jusqu'à la démonstration ; pour cela, il suffit d'exposer clairement le vrai sens du mot *comprendre*.

Ce mot dérivé du latin, *comprehendere*, signifie donc *contenir*, embrasser quelque chose dans sa totalité. C'est ainsi que dans l'ordre physique, un verre rempli d'eau, contient, embrasse tout le liquide qu'on y a répandu. Il en est de même dans l'ordre moral. L'esprit *comprendra*, embrassera, dans son ensemble, une science, un art quelconque dont il aura étudié à fond et dont il possédera tous les éléments. Autrement, s'il ne connaît de cet art, de cette science, que certaines parties, et qu'il ignore les autres, la connaissance qu'il aura de cet art, de cette science, ne sera qu'imparfaite, que relative. Sans doute, il en saura plus que celui qui ne les aura jamais étudiés ; mais il n'en sera pas, pour cela, dans l'une ou dans l'autre, un véritable artiste, un véritable savant.

Par exemple, un élève en architecture sera capable de connaître, après quelques leçons, certaines règles de cet art et d'en faire l'application : il connaîtra l'architecture, mais seulement par certains côtés, tandis que s'il comprenait, s'il embrassait dans son esprit toutes les règles, toutes les notions qui concernent l'art de bâtir, il serait véritablement architecte.

Autre exemple : un élève en horlogerie, qui ne connaîtrait qu'imparfaitement le principe du mouvement d'une montre, en saurait plus sans doute qu'un homme complétement étranger à l'art de l'horloger ; il ne connaîtrait néanmoins cet art que par certains côtés ; mais s'il venait à comprendre tous les ressorts, engrenages, pilotis, en un mot, tout ce qui se rapporte au mécanisme si compliqué d'une montre, il deviendrait alors un véritable horloger. De même, l'homme à qui Dieu veut bien se révéler, en sait plus, sans nul doute, sur Dieu et ses attributs, que celui à qui une semblable révélation n'a pas été faite ; mais supposons que, par impossible, il vienne à saisir, à embrasser, à comprendre, en un mot, toutes les faces de l'objet révélé, de même que l'élève architecte ou l'élève horloger qui aurait fini par comprendre toutes les parties de l'art qui lui aurait été enseigné, cet homme, en comprenant ainsi Dieu, deviendra Dieu lui-même, comme l'élève dont il s'agit est devenu architecte ou horloger. Or Dieu s'étant révélé à des millions d'hommes, il y aurait donc, dans cette hypothèse, des milliers de dieux, ou plutôt, toute notion de Dieu serait, par ce seul fait, anéantie.

Il est donc absolument vrai que de cette notion même de Dieu, résulte forcément la *raison d'être* de tous les mystères qui abondent dans toute manifestation faite à l'homme fini par un Dieu infini, et qui abonderait d'autant plus, que cette manifestation aura été plus directe, plus intime. Penser, agir contrairement à cette vérité fondamentale, fut toujours un blasphème, une révolte que Dieu ne pardonna jamais. Ecoutons Isaïe, s'adressant au chef des anges rebelles :

Comment es-tu tombé des cieux, Lucifer, qui brillais le matin.... qui disais dans ton cœur : J'élèverai mon trône au-dessus des astres de Dieu ; je m'assiérai sur la montagne du testament, à côté de l'aquilon; je monterai sur la hauteur des nues, et je serai semblable au Très-Haut. Et voilà que tu as été précipité dans l'enfer, au fond de l'abîme (620).

Adam et Eve s'étaient imaginé aussi qu'ils deviendraient semblables à Dieu ; qu'ils posséderaient, comme lui, la science du bien et du mal (621) ; et à peine ont-ils essayé de comprendre Dieu, que des ténèbres épaisses viennent obscurcir leur intelligence, pour la punir de son orgueil.

Les premiers descendants de Noé, dans la plaine de Sennaar, se disent : *Venez, élevons une tour jusqu'au ciel;* et les trois personnes divines disent à leur tour : *Venez, descendons et confondons la langue de ces orgueilleux* (622). Tel est le châtiment inévitable qu'il réserve à tous ceux qui voudront devenir semblables à lui, et (ce qui est le comble de l'orgueil), voudront se passer de lui, et régner à sa place sur les nations. Voyez le sort de ces philosophes de l'antiquité et des temps modernes qui croyaient pouvoir à eux seuls, conduire le genre humain et le perfectionner. Aveugles eux-mêmes, ils se sont constamment fourvoyés, ne laissant après eux que des traces de leur radicale impuissance à rien fonder, à rien édifier, quand ils n'ont pas laissé que des ruines.

Que signifient encore de nos jours tous ces systèmes de philosophie écossaise, allemande, française, qui se combattent les uns les autres, avec leur jargon inintelligible du *moi* et du *non moi*, de l'*objectif* et du *subjectif*, de Lessing, de Kant, d'Hégel et autres? O philosophes, vous avez beau habiller vos idées creuses d'une phraséologie abstraite et à prétention, nous n'y voyons, au fond, que l'antique orgueil de l'homme superbe qui répète depuis bientôt six mille ans : *Je ne servirai pas : « Non serviam. »* (*Jerem.* II, 20.) Votre vaine phraséologie n'en impose qu'aux hommes simples et incapables de toute réflexion sérieuse. Eh bien, cette raison *supérieure, progressive, universelle,* que vous aimez tant à opposer à la raison suprême et révélée de

(620) *Quomodo cecidisti de cœlo, Lucifer, qui mane oriebaris?... qui dicebas in corde tuo : In cœlum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum, sedebo in monte testamenti, in lateribus Aquilonis; ascendam super altitudinem montium, similis ero Altissimo. Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum laci.* (*Isa.* XIV, 12-15.)

(621) *Eritis sicut dii, scientes bonum et malum.* (*Gen.* III, 5.)

(622) *Venite igitur, descendamus, et confundamus linguam ipsorum.* (*Gen.* XI, 7.)

Dieu, sera, comme elle le fut toujours, humiliée par la confusion et la contradiction des langues. Vous vous évanouirez dans vos vaines pensées (623); vous verrez vos systèmes s'en aller par lambeaux, et il ne vous restera bientôt plus d'autre alternative que de survivre à votre humiliation ou de confesser humblement l'impuissance de votre orgueil (624)!

Dieu ne peut donc révéler à la créature que des mystères, parce qu'il est infini, et que la créature est finie. Il est vrai, comme nous en avons déjà fait la remarque, que l'être fini touchant par quelques points à l'Etre infini dont il émane, saisit plusieurs faces de chaque mystère, bien qu'il lui soit impossible de les comprendre dans leur ensemble. C'est ce qui arrive principalement au sujet des mystères que le Fils de Dieu nous a révélés dans son incarnation, et ceci nous conduit naturellement à cette seconde et dernière proposition, que Jésus-Christ a dû nous révéler des mystères, même en tant que Dieu-Rédempteur, et des mystères plus grands et plus profonds encore que ceux des deux précédentes révélations.

En effet, celle dont il s'agit maintenant, ayant été directe et la plus directe qu'il soit possible d'imaginer, puisqu'un Dieu fait homme venait lui-même parler aux hommes, la manifestation divine a dû être plus complète, plus étendue dans cette dernière révélation, et par conséquent, renfermer un plus grand nombre de mystères. Ayant été plus complète et plus étendue, cette manifestation de Dieu a dû nécessairement développer à nos regards sa sagesse, sa puissance et son amour, avec plus d'ampleur dans l'œuvre de la rédemption que dans celui de la création. Mais aussi, et par une conséquence rigoureuse, le second œuvre, celui de la rédemption, a dû nous offrir plus de mystères, et cela se comprend. A mesure que l'infini se manifestait davantage au fini, l'horizon des mystères a dû s'élargir en proportion. Qu'en est-il résulté? L'être fini a pu dès lors saisir un plus grand nombre d'aspects de l'être infini, et les saisir plus clairement; mais en même temps, un plus grand nombre de ces aspects lui ont échappé entièrement ou sont restés enveloppés de nuages à ses yeux. Nous expliquons notre pensée par la comparaison que voici:

Un voyageur parcourt une vallée étroite et profonde. Il distinguera assez bien les objets, qui, de droite et de gauche, frapperont ses regards. Mais voilà que tout à coup, au sortir de ce défilé, un magnifique horizon se déroule à ses yeux étonnés et ravis, dans une immense plaine. Sans doute, il découvrira un bien plus grand nombre d'objets dans cette plaine que dans l'étroite vallée. Mais ces objets, il ne les distinguera pas tous aussi clairement, à cause de leur distance respective. Plusieurs même se déroberont entièrement à ses regards, dont la portée sera trop faible pour les atteindre.

Cette vallée étroite, c'est la révélation primitive retrécie par le péché, et, avec des proportions moins restreintes, c'est la révélation mosaïque, plus développée que celle-là. Ce vaste horizon de la plaine, c'est la révélation évangélique du Dieu-Rédempteur. Il est donc incontestable que dans cette révélation si directe du Verbe incarné, l'homme devait puiser sur Dieu et ses attributs beaucoup plus de lumières qu'il n'en avait auparavant. Mais d'un autre côté, l'horizon divin s'étant ainsi démesurément élargi devant lui, sa vue bornée devait évidemment manquer d'une portée suffisante pour embrasser tous les points de cet immense horizon. De là ce mélange de lumière et d'obscurité, qui constitue le mystère, et que nous remarquons principalement dans ceux que nous a révélés Jésus-Christ. Et voilà comment, en se manifestant directement à nous, il ne pouvait ne pas nous révéler de mystères et même de plus grands qu'auparavant. Maintenant, appliquons les considérations qui précèdent à quelqu'un des mystères en particulier.

Dans l'incarnation, par exemple, nous concevons que l'amour infini de Dieu l'ait porté à prendre une âme et un corps semblables aux nôtres, pour souffrir et expier ainsi lui-même nos iniquités; voilà le côté accessible du mystère; mais ce que nous ne comprenons pas et ne saurions jamais nous expliquer, c'est qu'il ait pu intimement unir dans la même personne divine deux natures aussi différentes et surtout aussi distantes l'une de l'autre que la nature de l'homme et la nature de Dieu; voilà le côté inaccessible du mystère. Et chose plus surprenante encore, il est tel attribut de Dieu, que l'on comprendra dans un mystère, et que l'on ne comprendra pas dans un autre mystère, ou qu'on y comprendra d'une autre manière, et réciproquement. Quelquefois, dans le même mystère on comprend un attribut divin, quant à une opération, et l'on ne le comprend point quant à une autre. Ainsi, dans l'Eucharistie, nous concevons que Dieu, en vertu de sa toute-puissance, anéantisse la substance du pain et celle du vin; mais ce que nous ne saurions concevoir, c'est la même puissance qui fait que Dieu se substitue lui-même au pain et au vin anéantis, tout en en maintenant les apparences de forme, de couleur et de goût, c'est-à-dire des accidents sans sujet. Ainsi, dans le même sacrement, dans le même mystère, nous comprenons la puissance de Dieu, et nous ne comprenons point la puissance de Dieu. Mais toujours nous voyons ici comme dans chacun des autres mystères, le côté accessible et le côté inaccessible à l'intelligence de l'homme. Le côté accessible, c'est la puissance divine qui détruit le pain et le vin; le côté inaccessible, c'est la même puissance, qui conserve les apparences de

(623) *Sed evanuerunt in cogitationibus suis.* (*Rom.* I, 21.)

(624) *Et obscuratum est insipiens cor eorum.* (*Rom.* I, 21.)

la chose, même après la destruction totale de cette chose elle-même.

Il est donc absolument vrai que la révélation de mystères et de nouveaux mystères était une condition inévitable de la rédemption des hommes, opérée par le Fils de Dieu. Oui, Jésus-Christ, en se manifestant directement à nous, a dû nous les révéler, et comme Dieu, et comme Dieu-Rédempteur. Supprimez un moment le mystère de l'Incarnation avec ses conséquences immédiates qui sont la doctrine divine, au moyen de l'enseignement donné par l'Eglise, et la grâce divine communiquée par les sacrements, vous anéantissez d'un seul coup toute révélation, toute rédemption et toute régénération de l'humanité; et vous tarissez la source des plus belles inspirations de la poétique chrétienne, dont ce mystère (nous l'avons déjà vu) est le point de départ. Il faudra donc dire adieu à ces merveilleux et innombrables chefs-d'œuvre de musique, de sculpture, de peinture et d'architecture, éclos au souffle du génie catholique inspiré par l'Incarnation. Il faudra renier tout un passé glorieux de dix-huit siècles, et remontant péniblement le cours des âges écoulés, il faudra se replonger dans l'ignorance et la superstition de la gentilité. On le voit, ce n'est pas une question oiseuse que nous venons d'agiter dans cet article. Le *pourquoi des mystères* qui en fait l'objet vaut bien la peine qu'on s'y arrête un peu, car il est la véritable clef qui nous ouvre l'énigme de la transformation de l'humanité, non-seulement dans la morale, mais encore dans la littérature et les beaux-arts.

Indépendamment de notre deuxième dissertation préliminaire dans laquelle nous développons les conséquences admirables de l'Incarnation pour l'art chrétien qui en dérive, on pourra consulter encore les articles : Allégorie, Amiens, Architecture, Basiliques, Byzantin (*Style*), Caractère, Chant liturgique, Expression, Grandeur, Harmonie, Musique, Modes ecclésiastiques, Ogival (*Style*), Opéra, Peinture chrétienne, Peinture mystique, Reims, Renaissance, Résurrection de la chair, Sculpture, Statuaire, Tonalité, Types, Verres peints.

RICCO (André). Peintre primitif, né à Candie, en 1105. *Voy.* Peinture.

ROMAN (Style). Style d'architecture chrétienne dérivé de l'architecture romaine, dont l'arc en *plein cintre*, c'est-à-dire formé d'un demi-cercle, est le type générateur. La qualification de *roman*, appliquée au type architectural dont il s'agit, indique clairement, en effet, que ce style n'est pas l'architecture romaine elle-même, mais qu'il en est une modification amenée peu à peu par les exigences et les conditions nouvelles du culte chrétien. Ce n'a été qu'au XIe siècle, que ce style a été définitivement arrêté, pour se propager avec un ensemble et une rapidité vraiment prodigieux, dans l'Europe, et principalement en France, en Allemagne et en Italie. Il y a régné en maître jusque vers le milieu du XIIe, époque à laquelle le style ogival est venu se mêler à lui, et former par ce mélange ce qu'on appelle le *gothique de transition*. Or, si l'on considère que nos innombrables églises romanes, sans parler de celles qui ont disparu, ont été construites, à quelques exceptions près, durant une si courte période, on n'aura pas de peine à se faire une idée de la puissance, de la vie et du génie créateur de la société profondément chrétienne de cette période historique que, par le plus étrange abus de mots, nos beaux esprits s'obstinent encore à traiter de *barbare*. Il n'y eut jamais d'ailleurs, pendant le moyen âge, de barbarie proprement dite, puisque chacune des phases de cette longue et si intéressante période, peut revendiquer comme siennes des œuvres plus ou moins remarquables dans le triple domaine de la littérature, de la science et de l'art. C'est ce qui résulte d'une multitude de faits, et particulièrement de ceux, en si grand nombre, que nous avons mis en relief dans plusieurs articles de cet ouvrage. En ce qui concerne l'architecture romane, objet de celui-ci, le lecteur n'attend point de nous, sans doute, une dissertation historique et archéologique, qui sortirait de la nature de notre sujet. Il n'en est pas de même d'une question d'esthétique pure, qui y rentre essentiellement et que nous allons aborder immédiatement. Il s'agit de savoir lequel des deux est le plus beau, du style roman ou du style ogival qui l'a remplacé. En présence des monuments si nombreux de l'un et de l'autre de ces deux genres d'architecture, que nous avons encore sous les yeux, une telle comparaison peut se faire, au moins sous les rapports essentiels, avec connaissance de cause. Toutefois, nous n'avons point la prétention de trancher une question aussi délicate. Nous allons seulement, pour en faciliter la solution, exposer succinctement les considérations principales qui, à notre avis, établissent, au moins à certains égards, la suprématie du style roman sur le style ogival. Ce dernier est si brillant, si distingué, l'effet en est tellement saisissant, de prime abord, qu'il ne faut point s'étonner de la popularité dont il jouit, et des sympathies particulières qu'ont pour lui, en grande majorité, nos archéologues chrétiens. Loin de nous la pensée de venir le déprécier à leurs yeux. Mais l'admiration, d'ailleurs si légitime, qu'ils lui ont vouée, n'est-elle point trop exclusive chez la plupart d'entre eux? Et l'infériorité absolue où ils tiennent le *roman* par rapport au *gothique* est-elle raisonnée? Est-elle justifiée au point de vue de l'art en général et à celui de l'art chrétien, en particulier. C'est ce que nous ne pensons pas. La question, on le voit, se présente encore ici sous un double aspect, celui du *beau humain*, et celui du *beau surnaturel* ou *divin;* elle est archéologique et hiératique, en même temps. On peut la discuter au point de vue de l'architecture proprement dite, en général, et au point de vue de l'architecture hiératique en particu-

lier. C'est l'ordre que nous allons suivre dans cette petite dissertation.

S'il est vrai que le beau humain ou absolu en architecture, consiste, ainsi que nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de l'exposer, dans cette harmonie des parties avec le tout, qui constitue l'unité, non moins que dans le caractère bien accusé que doit présenter un édifice relativement à sa destination, et dans l'accord de ses principaux motifs de décoration avec l'expression générale de l'ensemble, nous ne voyons guère en quoi une église romane complète, par exemple comme celle de Saint-Germain des Prés à Paris, serait inférieure à telle église ogivale de la même dimension et également complète dans le style architectural auquel elle appartient. On parle de la solidité que les constructeurs gothiques ont su imprimer à des édifices plus grands, dit-on, et plus hardis que ceux du style roman, et dont la plupart sont encore debout, après cinq ou six siècles d'existence, et malgré tous les éléments de destruction conjurés contre eux. Tout en mettant hors de doute la solidité intrinsèque de nos admirables églises ogivales, je demanderai en quoi cette solidité a été plus grande que celle de leurs aînées de cent ou de deux cents ans, qui se maintiennent dans un état de conservation que ne nous offrent pas toujours celles du style ogival? Comparez à ce point de vue Saint-Germain des Prés à Notre-Dame de Paris, Saint-Philibert de Tournus à telle église gothique des environs, Saint-Remi de Reims à la cathédrale de la même ville, Saint-André le Bas de Vienne en Dauphiné à l'ancienne métropole de cette cité, la partie romane à la partie ogivale, dans Saint-Nazaire de Carcassonne; comparez ces deux genres de constructions dans ces diverses églises et dans une foule d'autres, et jugez. Quant à l'infériorité des grandes églises romanes à l'égard des grandes églises gothiques, sous le rapport des dimensions, nous avons vu, à ces mots, qu'elle se réduit à peu de chose, et que l'on est généralement dans l'erreur à ce sujet.

On ne se trompe pas moins sur la hardiesse, qui est, dit-on, le cachet particulier des églises ogivales, et qui ajoute un nouveau mérite à leur solidité. Sans doute, ces belles églises paraissent *à la vue* beaucoup plus hardies que les basiliques romanes, mais cette hardiesse est plus apparente que réelle, et elle ne trompe point l'œil de l'archéologue instruit et réfléchi. En effet, elle n'a été obtenue qu'au moyen de contreforts et d'arcs-boutants extrêmement saillants, qui, en pressant fortement les parties solides des maîtres-murs, en préviennent l'inévitable écartement. Quelquefois même, on a doublé cette ligne de contreforts et d'arcs-boutants, en les élevant les uns sur les autres. Or on ne saurait disconvenir qu'une église ainsi étayée tout le long de son pourtour, ne ressemble à un édifice qui menace ruine et qui ne se soutient qu'à l'aide de supports artificiels. Sans doute, le génie des architectes gothiques a tiré un admirable parti de cette fâcheuse disposition, en la dissimulant par de grandes arcades légères et gracieuses, et en surmontant les contreforts eux-mêmes de ces élégants pinacles et clochetons qui donnent tant de vie et de mouvement à l'extérieur de l'édifice. Mais l'inconvénient, pour être dissimulé, n'en subsiste pas moins, et tous ces brillants accessoires ne donnent pas le change à l'observateur exercé sur le genre de solidité factice qu'ils révèlent à ses yeux (625).

Dans le style roman, au contraire, l'édifice même le plus vaste, le plus élevé, semble se maintenir et se maintient en effet par lui-même, grâce à la disposition propre à ce système architectural, qui consiste à faire butter, par de larges, par de solides maîtres murs, les voûtes latérales, qui, à leur tour, buttent la grande voûte du milieu. Cette disposition offre le double avantage d'augmenter la résistance des voûtes latérales à la pression du maître mur, et la pression de ces voûtes latérales elles-mêmes contre la voûte principale, en les construisant en tiers ou en quart de cercle. Au moyen de cette combinaison, qui tire sa force principale de l'épaisseur peu apparente des maîtres-murs, le monument se tient debout de lui-même et se présente aux regards avec les franches allures de cette inébranlable solidité, première condition de tout édifice, qui satisfait et l'esprit et les yeux. Aussi, nos églises romanes, bien que construites, pour la plupart, deux cents ans avant celles du style ogival, sont généralement mieux conservées: et cependant, plusieurs sont aussi élevées que les plus hautes de la période gothique. Nous citerons, entre autres, les cathédrales de Spire, de Mayence, de Pise; les anciennes abbatiales de Saint-Sernin de Toulouse, de la Trinité de Caen, de Notre-Dame de la Couture du Mans, de Notre-Dame la Grande de Poitiers, etc. Ces diverses églises ont, les unes dans les autres, plus de cent pieds de hauteur sous clef et une grandeur en proportion.

Maintenant, si nous comparons les deux styles, roman et ogival, au point de vue de l'esthétique chrétienne proprement dite, ou, si l'on aime mieux, des traditions hiérati-

(625) La véritable, l'incontestable hardiesse du style ogival gît dans ces pyramides élancées, dans ces flèches merveilleuses qui surgissent comme par enchantement des flancs mêmes de l'édifice, percent les nues et s'élèvent toutes seules dans les airs à des hauteurs prodigieuses, jusque-là inconnues. (*Voy.* STRASBOURG [*Cathédrale de*.]) Toutefois, le système d'étais adopté pour l'extérieur de nos grandes églises ogivales nous paraît, malgré ses inconvénients réels, bien préférable à celui des architectes italiens qui, en haine du gothique, ont mieux aimé retenir la poussée de leurs voûtes par des barres de fer très-ostensibles dans l'édifice, comme par exemple dans la cathédrale de Gênes. Ces tirants, affectant la forme de tringles de rideaux, produisent le plus mauvais effet et déparent singulièrement les nefs les plus belles d'ailleurs.

ques, on sera forcé de convenir que, sous ce rapport, l'avantage est tout du côté du style roman. En effet, il n'y a qu'à jeter un simple coup d'œil sur un bon type de ce genre architectural (et ils sont presque tous irréprochables) pour voir que la forme symbolique de la croix latine y est fidèlement observée avec les motifs accessoires qui en dépendent; tandis que cette forme est à peine reconnaissable dans nos églises gothiques, surtout dans celles à cinq nefs, par suite du prolongement excessif du chœur, qui a fini par comprendre, s'il ne l'a pas dépassée, toute la moitié du temple, en longueur. Cette modification profonde dans la forme rudimentaire de la basilique n'est pas appréciée, ce nous semble, comme elle devrait l'être, par les archéologues chrétiens. Il en est une autre qui, bien que moins grave, mérite cependant d'être signalée; je veux dire la suppression du porche, de l'*atrium*, vénérable souvenir de l'antiquité, disposition liturgique qui donne tant de prix et de charme aux grandes et belles basiliques romanes de Tournus, de Notre-Dame de Vézelai, et qui était si grandiose dans celle de l'abbaye de Cluny.

C'est encore le style ogival, celui du XIV siècle, qui a introduit ces deux longues séries de chapelles correspondantes aux bas-côtés de la nef majeure, que l'antiquité chrétienne ne connaissait pas. L'église romane n'admettait que les chapelles si justement appelées *rayonnantes*; car elles rayonnent autour de l'autel principal comme les rayons du soleil autour de cet astre de lumière et de vie. Ainsi, Jésus soleil de justice, figuré par l'autel où il s'immole tous les jours, est orné de ces chapelles rayonnantes, qui représentent la couronne d'épines dont sa tête était couverte pendant qu'il était couché sur la croix.

Enfin, ce sont nos églises romanes, principalement celles du midi de la France (626), qui nous offrent en plus grand nombre ces cryptes mystérieuses, souvenir vénérable des catacombes, qui complètent si bien nos temples sacrés. Ajoutons que les petits sanctuaires de ces catacombes, et que leur *monumentum arcuatum*, de même que les premières voûtes des absides et des nefs latérales des primitives basiliques, furent en plein cintre, comme ont continué de l'être les voûtes du style roman, qui nous retrace ainsi avec tant de vérité le caractère hiératique de l'Eglise chrétienne dans les temps les plus reculés.

Les diverses appréciations comparatives qui précèdent, touchant les deux principaux styles de l'architecture catholique, expliquent suffisamment les sympathies qu'inspire le roman aux archéologues avancés. Celles qui se rattachent à son caractère hiératique en particulier expliquent mieux encore l'attrait que ce style finit par avoir pour les personnes versées dans la connaissance des traditions liturgiques de l'antiquité. Cet attrait, secret, mystérieux, on le sent plus d'une fois à son insu, et ce n'est qu'à la longue qu'on parvient à s'en rendre compte. En considérant les altérations profondes que le style gothique a fait subir au type si vénérable de la basilique sacrée, on comprend comment l'architecture romane, restée fidèle aux inspirations primitives de la foi et aux conditions hiératiques qui en dérivent, sourit aux archéologues dont nous parlons, encore plus que l'architecture ogivale, malgré sa légèreté, son élégance et toutes ses magiques splendeurs. *Voy.* BASILIQUES, CATACOMBES, OGIVAL (*Style*), ROMANO-BYZANTIN (*Style*), VALENCE, (*Cathédrale de*).

ROMANO-BYZANTIN (STYLE). C'est, ainsi que l'indique la composition du mot, le style roman modifié plus ou moins par le byzantin. De nos jours, plusieurs archéologues éminents ont rejeté formellement toute influence byzantine sur le style roman, ou l'ont réduite à d'insignifiantes proportions, tandis que d'autres, après avoir rapporté les arguments pour et contre, sont restés dans le doute touchant cette question (627). D'un autre côté, des archéologues non moins instruits, non moins judicieux, reconnaissent l'influence dont nous parlons, en la ramenant à des proportions justes et raisonnables. Ils en donnent des preuves, selon moi, convaincantes. Je vais les résumer, en faisant au préalable cette réserve expresse, que l'influence dont il s'agit s'étant bornée à l'architecture romane de l'Auvergne et du Périgord, ainsi qu'aux régions du sud-est et du sud-ouest, sur lesquelles ces deux écoles ont rayonné, a été *locale* par rapport au reste de la France, où elle est à peine sensible dans quelques rares monuments.

On sait que les principaux caractères de l'architecture byzantine, en tant que modifiée elle-même par le style mauresque, sont la coupole en pendentifs, l'arc outre-passé ou en fer à cheval, les arcs à contre-lobes, les chapiteaux cubiques, les chapiteaux rehaussés de figures sculptées en bas-reliefs, vêtues de riches et amples draperies orientales formant des plis à tuyaux. Ailleurs ce sont des sphynx, des griffons, des syrènes et d'autres animaux fantastiques dont l'origine orientale ne saurait être mise hors de doute. Parmi ces divers motifs de construction ou d'orne-

(626) A Arles (abbaye de Montmajoru), à Apt (dans l'ancienne cathédrale), à Saint-Gilles (ancienne abbatiale), à Toulouse (Saint-Sernin), etc., etc.

(627) Cette question, si importante au point de vue historique et archéologique, a été débattue par Thomas Hope (*Histoire de l'architecture*, c. 13 et 14), par M. Batissier (*Art monumental*, liv. IX), et antérieurement à ce dernier par M. de Caumont dans son *Cours d'antiquités monumentales*. *Voy.* aussi, sur l'origine et l'influence de l'architecture néo-grecque, les pages brillantes que lui ont consacrées M. de Chateaubriand, dans ses *Etudes historiques* (*Analyse raisonnée de l'histoire de France*), et M. Ludovic Vitet, dans sa belle *Dissertation sur l'architecture lombarde* (*Etude sur les beaux-arts*). *Voy.* surtout les remarquables articles sur les *Influences byzantines* publiés en dernier lieu dans les *Annales archéologiques*, par M. Félix de Verneilh.

mentation, plusieurs sont de provénance mauresque, surtout en ce qui concerne les arabesques, les arcs très-allongés, contre-lobés, supportés par de minces colonnettes (628). Or, ces divers motifs de construction ou d'ornementation ainsi modifiés, nous les trouvons employés, soit en partie soit en totalité, dans l'église octogone de Saint-Vital de Ravenne, bâtie par des Grecs; à Sainte-Sophie, le prototype de l'architecture byzantine; à Aix-la-Chapelle, à Saint-Marc de Venise; ensuite, à la cathédrale de Périgueux et dans plusieurs autres églises de la contrée bâties sur ce modèle. On les retrouve encore, quoique sensiblement moins accusés, à Arles, à Avignon et dans plusieurs églises de ce diocèse, trop peu connues; à Saint-Paul Trois-Chateaux, à Bourg-Saint-Andéol en Champagne, à Vienne, à Lyon, à Tournus, à Clermont-Ferrand, à Issoire, à Brioude et dans les régions qu'a atteintes le rayonnement de l'architecture romane, particulière à l'Auvergne, telles que Valence et le Puy. L'influence de l'art byzantin sur notre architecture romano-française est donc, relativement à certaines régions, un fait incontestable. Elle est d'autant plus réelle que les premiers architectes de nos églises, qui avaient emprunté aux plus anciennes de Rome leur plan basilical, modifié ensuite en croix latine par le symbolisme religieux, n'avaient pu leur emprunter la coupole et la plupart des motifs d'ornementation déjà énumérés dont ces églises de Rome étaient entièrement dépourvues. Il faut donc admettre qu'ils sont allés chercher ailleurs ces motifs, ou bien qu'ils ont été mis en rapport dans leur propre pays avec les Byzantins, et plus tard avec les Arabes; ou mieux encore, il faut admettre l'une et l'autre de ces deux hypothèses. Or, l'histoire nous fait connaître les migrations successives en Occident et surtout en Italie, des artistes, la plupart moines, de l'Orient. Elle nous apprend avec quel empressement les Papes et les évêques accueillirent ces martyrs de l'art chrétien, lorsqu'ils fuyaient les persécutions des stupides briseurs d'images. Elle nous apprend aussi que, dès le VIIIe siècle, et même plus tôt, il existait entre l'Orient et l'Occident de nombreuses relations qui ne purent que s'accroître à l'époque des croisades. Parlerons-nous de l'influence exercée sur le Languedoc et la Provence par la brillante civilisation arabe de l'Espagne avec ses écoles et ses monuments, dont le reflet a jailli plus loin encore qu'on ne pense?

C'est ainsi, qu'en partant de la forme primitive des basiliques de Rome, l'architecture chrétienne s'est plus ou moins modifiée selon le génie des peuples et les circonstances locales, tout en conservant, sauf de rares exceptions (629), sa disposition rudimentaire qui consiste dans la pluralité des nefs, dans le transept et dans le chevet ou abside. En un mot, le type de la basilique latine, modifié par le symbolisme religieux, selon les temps et les lieux, et par les pratiques romanes combinées avec les byzantines; tel est, selon nous, le principe générateur, la clef architecturale de nos églises du sud-est et du sud-ouest principalement, ainsi que que de celles de l'Italie septentrionale et centrale, jusqu'aux Etats-Romains exclusivement. Parmi ces dernières, je me contenterai de citer la magnifique cathédrale latino-byzantine de Pise, bâtie en plein XIe siècle, et qui ne tarda pas d'inspirer le plan de celles de Lucques, de Sienne et d'Orviette, splendides imitations de sa structure et de sa beauté.

ROMANS en Dauphiné (Eglise paroissiale, jadis collégiale, de Saint-Barnard de).

« Il existe à Romans une église dédiée à saint Barnard dont les premières constructions remontent au IXe siècle. Comme œuvre d'art son mérite est incontestable; comme monument historique elle rappelle un fait important: c'est dans son enceinte que fut signé, le 30 mars 1349, l'acte qui réunit le Dauphiné à la France.

« On ne peut comprendre que les archéologues auxquels nous devons des descriptions très-détaillées de quelques ruines éparses dans notre département, n'aient pas consacré leurs travaux à l'étude de cette œuvre du moyen âge. Nous n'avons pas même des notions sommaires sur son architecture; il n'a été fait mention que de son existence. Qu'il me soit permis, Messieurs (629*), de vous donner une description complète de ce monument, et de réparer l'oubli dans lequel on l'a laissé, en vous faisant remarquer toutes les beautés qu'il renferme. Il appartenait sans doute à un observateur plus habile que moi de vous initier à la connaissance de tout ce que l'art revendique dans un édifice aussi remarquable; mais à défaut de talent je puis soumettre à votre juste appréciation un examen consciencieux et approfondi.

« Avant d'entrer en matière, quelques dates sont ici nécessaires; elles se rattachent aux diverses révolutions qu'a subies le monument.

« En 837, Barnard, archevêque de Vienne

(628) L'architecture arabe, telle que celle des mosquées, des palais, des bains de Cordoue, de Séville, de Grenade, est une provenance directe de l'architecture byzantine, seulement modifiée par les exigences religieuses et sociales des sectateurs du Coran, comme aussi par le caprice de leurs architectes. L'espace me manque pour exposer les preuves historiques, géographiques et archéologiques de mon assertion. *Voy.* à ce sujet les développements aussi intéressants que substantiels que contient l'excellente *Histoire* de Thomas Hope déjà citée.

(629) Je veux parler ici de ces églises modernes qu'on a platement modelées sur le temple grec, sans égard pour l'antique forme basilicale consacrée par les siècles. Ces édifices, dont les architectes n'avaient pas la moindre idée de la liturgie chrétienne et de ses exigences, sont très-inférieurs en nombre à ceux qui ont conservé plus ou moins le vrai type latin, et l'on peut dire par conséquent qu'ils sont comparativement assez rares.

(629*) Les membres de la société de statistique du département de la Drôme.

fonde sur les bords de l'Isère l'église qui porte son nom ; le monastère des religieux qui la desservent voit bientôt se grouper autour de lui les premières maisons de Romans. En 913, une bande armée attaque le monastère et dévaste l'église ; sept ans après, l'archevêque Alexandre la rétablit. En 937, Sobon vient mettre le siége devant l'abbaye rebelle à son autorité ; il l'emporte de vive force, et en incendie les bâtiments. L'église souffre beaucoup en cette circonstance ; elle n'est réparée qu'au XIe siècle par le célèbre Léger. En 1133, Guigues, comte d'Albon, prend d'assaut la ville de Romans ; les maisons sont livrées aux flammes, et l'église est enveloppée dans la dévastation générale. Peu de temps après, son chapitre alors riche et puissant la restaure à ses frais. Tel est le précis des diverses époques de constructions et de réparations du monument. Depuis l'année 1133 il est resté intact ; les calvinistes l'ont épargné au XVIe siècle, et nos derniers orages révolutionnaires ne l'ont point endommagé.

« L'église Saint-Barnard est remarquable en ce qu'elle est formée de deux architectures d'âge et de style différents. Les murs de la nef et de la façade d'entrée, depuis la base jusqu'à une élévation de douze mètres, sont les restes d'une première basilique. A cette hauteur, une construction plus récente se trouve entée sur l'ancienne, et forme la partie supérieure de la nef. On distingue très-bien la ligne de soudure des deux maçonneries, et si les formes architecturales n'indiquaient pas qu'il existe deux styles d'époques différentes superposés dans les murs latéraux, on s'en assurerait bientôt à l'inspection des pierres de taille qui en forment les parements.

« Les parties les plus anciennes appartiennent à cette architecture dégénérée de l'art romain, et née au IVe siècle, alors que Constantin, quittant Rome pour Byzance, ordonna la destruction de tous les temples païens. Les parties les plus récentes sont revêtues de ce type architectural qui, apporté de l'Orient par les Maures, a détrôné le plein cintre byzantin au XIe siècle, et a été improprement appelé gothique. Le chevet et la croisée de l'église sont d'une seule venue, ils sont construits depuis la base jusqu'au faîte dans le même style que les parties supérieures de la nef.

« Si l'on pénètre à l'intérieur par la porte occidentale, l'imposante perspective qui s'offre à la vue saisit l'âme d'étonnement et de respect. Au premier abord, les constructions gothiques frappent seules l'œil de l'observateur. Une nef majestueuse de 11 mètres de largeur présente à droite et à gauche de vastes travées séparées par des accouplements de colonnes. A 12 mètres au-dessus du sol un double rang de tribunes se développe sur tout le périmètre de l'édifice et lui forme une ceinture de 160 arcades en ogive. Dans le fond apparaît un chevet magnifique ; ses murs, construits sur un plan polygonal, produisent par l'obliquité de leurs faces, par l'opposition des pleins et des vides les effets d'ombre et de lumière les plus piquants et les plus variés. De toutes parts de sveltes colonnes s'élancent pour supporter une belle voûte ogivale, et de leurs tailloirs à huit pans jaillissent des faisceaux de nervures qui forment par leurs inflexions curvilignes un berceau dont on ne peut se lasser d'admirer la coupe élégante : noblesse et élévation de style, simplicité dans le plan, manière large et grandiose dans l'ordonnance générale, tout concourt à faire de cette architecture un modèle du gothique primitif.

« Les constructions byzantines qui occupent les parties inférieures des murs de la nef sont peu apparentes ; elles se composent de quarante arcades à deux étages autrefois ouvertes et maintenant bouchées ; celles de l'étage inférieur sont à peine reconnaissables, celles de l'étage supérieur sont encore visibles ; elles font saillie de 20 centimètres sur le nu du mur, et leurs pieds-droits sont décorés de 16 colonnes dont les chapiteaux sont bien conservés. Les uns sont ornés de feuilles et d'ornements byzantins, les autres représentent des figures grotesques ou des sujets empruntés aux légendes chrétiennes.

« Si l'on veut étudier avec fruit le monument, et bien se pénétrer de son architecture, il faut se placer au premier étage des tribunes ; de là on peut établir un parallèle immédiat entre les deux systèmes qui se sont partagés les édifices du moyen âge, et juger d'un seul coup d'œil le mérite de chacun. A cet égard, l'église de Romans est un monument très-précieux, et les parties latérales de sa nef forment un tableau des plus rares qui existent.

« Les chapiteaux gothiques se distinguent par l'originalité de leurs compositions, et l'œil se perd dans l'insaisissable variété de leurs formes : ce sont des figures d'hommes, des armoiries, des écussons et des feuillages presque tous imaginaires ; mais ces sculptures sont très-médiocres ; les profils sont incorrects, les feuilles sèches et roides et les ornements grossiers ; il y a dans tous les détails absence totale de naturel et de vérité d'imitation. Dans les colonnes byzantines, les chapiteaux sont plus riches, la pierre y est taillée en feuilles d'acanthe ou découpée en ornements délicats ; cinq d'entre eux offrent des dessins particuliers. Le premier est un groupe d'animaux, le second une réunion de petites statues, le troisième un triple macaron, dans le quatrième on a voulu représenter l'annonciation de l'ange à la Vierge, et dans le cinquième, la Justice divine tenant d'une main un glaive et de l'autre une balance. Ces chapiteaux n'ont ni des proportions parfaites, ni un fini d'exécution extrême ; mais leur décoration indique une époque où les traditions de la bonne sculpture n'étaient pas entièrement perdues ; le galbe est gracieux, les tiges sont flexibles et naturelles, et les reliefs bien ciselés.

« Si, relativement aux détails, le byzantin l'emporte sur le gothique, sous le rapport

de l'ensemble ce dernier regagne bien la supériorité. Il y a dans son architecture je ne sais quelle grandeur mystérieuse qui élève et maîtrise l'âme ; on ressent à son aspect une émotion dont on ne peut se rendre compte, mais que l'idée d'immensité peut seule faire naître. Dans le système byzantin les arcades sont lourdes et massives ; dans le gothique, elles sont admirables de souplesse et d'élancement. Ici des lignes sans éclat, des formes membrues, des habitudes molles et pesantes ; là, des arêtes brillantes et énergiques, des proportions dégagées, une allure pleine de légèreté et d'expression.

« L'effet de l'architecture au dehors de l'église répond à l'impression qu'elle fait au dedans. La porte d'entrée est très-remarquable. Sa décoration toute byzantine se compose de deux pilastres, de six colonnes et de quatre statues portées sur un stylobate, et surmontées d'un riche couronnement. Les statues qui représentent les quatre évangélistes reposent sur un bas-relief formé de lions qui dévorent des hommes. Cette image des hérésies vaincues par la force évangélique se retrouve fréquemment dans les églises romanes. Malheureusement on ne distingue plus aucun trait du visage des apôtres, et le bas-relief est dans un état de dégradation extrême. Les autres parties de la décoration sont mieux conservées. Trois colonnes ont le fût taillé de cannelures droites ou torses; une quatrième a des feuilles comme le tronc du palmier, les deux autres sont entièrement unies. Les chapiteaux de ces colonnes n'offrent pas moins de variétés : les uns sont garnis de feuillages, ceux-ci de statues, ceux-là de monstres fabuleux. La corniche est très-riche ; le ciseau du sculpteur l'a couverte de palmettes, de feuilles et de fleurons mariés avec intelligence. En général, tout ce travail est délicat, et il y a de la finesse dans le dessin des ornements; mais le défaut de goût et le manque de simplicité font bien voir à quel point de recherche et de maniérisme l'architecture était alors tombée. Cette porte n'en est pas moins un morceau de sculpture très-précieux, et il est heureux qu'au travers des troubles et des révolutions plusieurs de ses détails si fragiles aient pu se conserver intacts jusqu'à nous. Rien ne la garantit maintenant des outrages, si ce n'est l'admiration publique.

« On ne remarque, à l'extérieur, aucune autre construction byzantine; le corps de l'édifice est en majeure partie gothique. C'est un immense vaisseau en forme de croix latine dont la longueur totale est de soixante-cinq mètres depuis le chevet jusqu'à l'entrée principale, dont la largeur est de trente-sept mètres entre les extrémités de la croisée, et dont la hauteur, depuis le pavé jusqu'au faîtage de la toiture, est de vingt-sept mètres et demi. Les murs ont des proportions colossales et présentent de grandes surfaces lisses sur lesquelles se détachent d'énormes pilastres carrés et de larges fenêtres gothiques; des cordons saillants en divisent la hauteur, et à quelques-uns de leurs angles sont attachées des tourelles octogones.

« Mais, n'est-il pas affligeant de voir la majestueuse simplicité de cette masse dégradée par l'application d'un bâtiment en cailloux contre la façade méridionale? Ce bâtiment s'élève à quatorze mètres au-dessus du sol. En arrivant à Romans par le côté du pont, le voyageur est frappé par l'aspect de cet acte de vandalisme, véritable profanation dont on ne peut présenter l'idée aux étrangers qu'en leur figurant une toile de Raphaël sur laquelle une main sacrilége aurait osé créer en faisant disparaître le chef-d'œuvre du maître (630).

« A gauche de la porte d'entrée, et contre le mur de la nef, est un clocher rectangulaire dont la construction est de la même date que les parties supérieures de l'édifice; sa base est formée de grandes assises en pierres de taille, et son sommet est décoré de colonnettes engagées et de belles fenêtres en ogive. A droite, est une vaste chapelle dépendante de l'église ; elle est située à l'angle de la nef et de la croisée, mais sa hauteur, peu considérable, ne saurait nuire à la vue extérieure du monument. L'architecture de cette chapelle indique une époque postérieure à celle du gothique de l'église, ses ornements sont plus fleuris, plus festonnés, ses colonnettes plus effilées, ses ogives plus hardies ; elle est marquée à l'estampille du XIIIe siècle. La voûte de la partie où se trouve l'autel mérite d'être remarquée ; huit de ses arêtes viennent reposer sur une seule colonne placée au centre, et produisent l'effet le plus pittoresque. Les clefs de voûte sont toutes sculptées; dans quelques-unes, la pierre est découpée en feuillages avec un art vraiment merveilleux. Il est à regretter qu'un badigeonnage, appliqué récemment sur la voûte et les murs de cette chapelle, ait fait disparaître la teinte naturelle qui rappelait leur époque.

« Quoique l'église Saint-Barnard tire sa plus grande valeur de la réunion qu'elle offre de deux styles différents, son gothique, qui est dans sa construction l'architecture dominante, a un grand mérite intrinsèque et pourrait seul illustrer un édifice. On n'y voit pas la pierre dentelée et à jour comme dans les églises de Strasbourg et de Milan, qui appartiennent au gothique d'une époque plus avancée; on n'y trouve pas ce luxe de broderies et de ciselures qui distingue la cathédrale de Reims, pour laquelle le sacre des rois portait à prodiguer la richesse et la somptuosité; mais on y remarque cette sage économie de sculptures, cette sobriété de bon goût dans les ornements, type du gothique de la première période. Son plan, sans avoir le développement et l'étendue des cathédrales du nord, est immense, et le travail de sa construction est prodigieux.

(630) Ce bâtiment a été démoli.

« Est-ce bien au moyen âge, à cette époque presque barbare où les provinces étaient le théâtre de tant de guerres désastreuses, que de semblables édifices ont pu être fondés? On ne sait, en vérité, ce que l'on doit admirer le plus, du génie des architectes qui en ont conçu les plans, ou de la constance des peuples qui les ont exécutés. Mais, il faut le dire, les arts eurent, au moyen âge, le christianisme pour auxiliaire; ce puissant levier enfantait des merveilles et donnait à chaque homme, en particulier, une force surnaturelle en lui révélant sa grandeur. Tel est sur nous l'empire de notre propre dignité! Hommes déchus, nous sommes faibles: hommes régénérés, notre génie n'a plus d'entraves (630*).

ROME. Capitale du monde chrétien. *Voy.* Architecture, Basilique, Catacombes, Dôme, Grégorien (*Chant*), Latran (*Basilique de Saint-Jean de*), Musique, Paul (*Saint-*) hors les Murs, Pierre (*Saint-*), Marie-Majeure (*Sainte-*).

ROSSINI. Célèbre compositeur moderne. *Voy.* Opéra.

S

SABINE, de Steinbach. *Voy.* Strasbourg.

SAFRAN (Le). Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

SAINTE-BAUME (La) [631]. Le christianisme, comme un fleuve majestueux dont les flots intarissables fertilisent la terre, donne la vie spirituelle aux empires sur lesquels il répand les bienfaits de sa morale divine. Dans sa marche triomphale à la conquête universelle des âmes, il sème et prodigue, à travers les âges, des hommes prédestinés, astres brillants dont le mérite humain resplendit d'un internissable et éternel éclat, et qui enrichissent le monde de leurs vertus. Dans ces hommes qui donnent et prodiguent à leurs semblables les trésors que Dieu a placés dans leur cœur, le fidèle admire, là-bas, contemporains en quelque sorte de l'Homme-Dieu, de saints et illustres martyrs, athlètes de la vérité, dont le magnanime courage au milieu des tourments étonnait leurs bourreaux couronnés; ailleurs, de saints docteurs d'un savoir infini, flambeaux lumineux qui, du sommet des sphères les plus élevées de la foi, ont éclairé le monde et l'ont rempli des monuments de leur belle et pure intelligence; ici, de vénérables pontifes, de vertueux évêques, esprits de fleurs et de miel, animés du souffle de l'Esprit-Saint, dont la voix, répercutée par l'écho des siècles, ne cesse de retentir, vibrante et sonore, pleine d'une persuasive douceur, et, partout, des légions d'hommes trempés à la source du plus ardent, du plus pur dévouement, hommes d'élite dont la sublime abnégation n'a pas de bornes, et qui donnent au monde l'exemple des vertus qui élèvent, ornent et purifient l'âme. Il n'est pas de province, si peu importante et si petite qu'elle soit, qui n'ait été illustrée par la prière et sanctifiée par des nombreux élus du Seigneur. Dans les coins les plus obscurs, les plus reculés, on voit les Chrétiens se presser pieusement autour de l'image vénérée de quelque membre de la sainte milice, dont la cendre, relique perdue souvent, mais non oubliée, repose mêlée à la dépouille des générations qu'ils édifièrent pendant leur vie. Partout, dans l'ancien monde, l'on rencontre les traces bénies de quelque bienheureux, partout on se trouve en présence d'un noble et grand souvenir laissé par quelque apôtre de la vérité; et bientôt, grâce au zèle inspiré de nos fervents missionnaires, à la vocation du martyre dont ils sont animés, bientôt, disons-nous, les préceptes divins de l'Evangile, les vertus chrétiennes et la sainteté qu'elles produisent, resplendiront du plus vif éclat dans tous les continents, comme aussi dans toutes les îles perdues au milieu des mers et habitées par des peuplades sauvages.

« De tous ces saints et glorieux personnages, phalange immortelle dont l'histoire, pour les conserver à nos hommages, recueille le nom et les titres éclatants, le pays très-chrétien, la France, compte avec orgueil au nombre de ses enfants quelques-uns des plus illustres. Parmi ceux-ci, la piété de l'universalité des fidèles place sainte Madeleine, la sainte Madeleine de l'Evangile, au premier rang. Cette prédilection est justifiée par la faveur immense, incommensurable que Marie-Madeleine reçut, de son vivant, de notre divin Rédempteur. Comment sainte Madeleine, née dans la Palestine, non loin des bords du Jourdain, vint habiter les Gaules, la légende, une légende sublime, va nous en révéler les circonstances miraculeuses :

« Après l'ascension de Notre-Seigneur et la séparation des apôtres, les Juifs, voulant mettre à mort Marie-Madeleine, Marthe, Lazare, Simon de Béthanie et Maximin, l'un des soixante-douze disciples, et n'osant pas verser leur sang, les jetèrent dans une nacelle et les abandonnèrent aux flots. Le frêle esquif, naviguant sans rames ni voiles, mais poussé par le souffle de Dieu, aborda les côtes de la Provence.

« Ecoutons maintenant la tradition, une

(630*) *Notice sur l'église Saint-Barnard de Romans*, par M. Hyp. Epailly, architecte de la ville.

(631) Cet article, que nous ajoutons à ceux Chartreuse (*Grande*) et Mont-Serrat, pour démontrer la beauté qui naît des harmonies de la nature et de la religion, est dû à la plume d'un archéologue aussi religieux qu'intelligent, M. Auguste Geoffroy, d'Avignon.

tradition dont nous aurons occasion de constater le mérite et la valeur :

« Arrivés en Provence, les illustres et saints voyageurs, qui avaient été témoins des miracles de Jésus-Christ, de sa mort et de sa résurrection, se séparent pour prêcher, chacun de leur côté, la doctrine de l'Homme-Dieu et évangéliser les populations. Lazare resta à Marseille ; Marthe remonta le Rhône et s'arrêta à Tarascon : ces deux villes possèdent les reliques de ces premiers apôtres du christianisme dans les Gaules. Maximin fonda, à quelques lieues d'Aix, une petite ville qui porte son nom, et où se trouve son tombeau. Simon s'éloigna de ses compagnons; après avoir longtemps erré sur les plages désertes du golfe de Lyon, il s'arrêta enfin à l'île de Maguelonne, où il trouva le martyre. Les vestales de l'île, furieuses de voir qu'à sa voix la population quittait le culte des idoles pour embrasser la religion du Christ, le précipitèrent dans les flots au moment où il s'embarquait pour porter dans une nouvelle contrée son zèle et son apostolat. Quant à Madeleine, Dieu avait d'autres vues sur elle. Pour conserver *la meilleure part qu'elle avait choisie*, et qui, d'après la parole infaillible de Jésus-Christ, *ne lui serait point ôtée* (*Luc.* x, 43), elle embrassa la vie contemplative ; et, afin que rien ne vînt la distraire dans l'ardent amour qu'elle avait pour son divin amant, elle abandonna ses amis, quitta le monde et se retira dans le désert. Or, non loin de Saint-Maximin, dans une montagne qui fait partie de la chaîne dite les Petites-Alpines, il existe une grotte connue dans toute la chrétienté sous le nom de *Sainte-Baume*. C'est le lieu que Madeleine choisit pour sa retraite et qu'elle a rendu à jamais célèbre par les trente-trois années d'austérités qu'elle y passa loin du monde et de ses agitations. Si elle parut par intervalles dans les lieux habités, elle cédait alors à des inspirations ou à des ordres de Dieu ; mais lorsque sa parole ardente, sa voix persuasive avaient allumé aux yeux des populations étonnées le flambeau sacré de la foi, joyeuse et impatiente, elle reprenait le chemin de sa chère solitude. Enfin, quand elle sentit approcher le terme de sa vie, elle quitta sa grotte bien-aimée, si longtemps le témoin muet de ses méditations, de ses pénitences et des saints élancements de son âme vers le ciel, descendit la montagne, et vint trouver Maximin. Après qu'elle eut reçu des mains vénérables du disciple de Jésus-Christ la sainte communion, elle expira. Son corps, enfermé dans un cercueil d'albâtre, fut enseveli dans un caveau qui existait sous l'autel de l'église que saint Maximin avait élevée.

« Cette tradition si pieuse, si touchante, qui, d'âge en âge, se transmet sans varier et sans la moindre altération, est appuyée sur des monuments de la plus grande importance et d'une authenticité incontestable. Dans la crypte de l'église de la petite ville de Saint-Maximin, dédiée à sainte Madeleine, on voit des sarcophages, dont un en albâtre, qui ont été les tombeaux primitifs de sainte Madeleine et de saint Maximin; les bas-reliefs dont ils sont ornés décèlent leur destination rigoureusement spéciale, et le goût et la manière dont ces sculptures sont traitées attestent de toute évidence les premiers âges du christianisme. Ces sarcophages sont donc en quelque sorte des témoins des faits mémorables que la croyance du pays perpétue depuis dix-huit siècles. Sainte Madeleine est donc venue en Provence ; elle y a vécu, elle y est morte, et ses reliques y sont pieusement conservées. Les Orientaux, saint Modeste, patriarche de Jérusalem, Baillet, Godescard, et bien d'autres, veulent que la sainte illustre soit morte à Ephèse, où, disent-ils, elle avait suivi la très-sainte Vierge. Les religieux de l'abbaye de Vézelay ont cru aussi avoir les reliques de la sainte Madeleine de l'Evangile. M. l'abbé Faillon, dans son ouvrage intitulé : *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence*, fait justice de ces diverses prétentions, toutes mal fondées. Le savant écrivain établit d'une manière irréfragable la vérité de la tradition de la Provence ; il réduit surtout à néant les allégations erronées à cet égard de Launoy, écrivain janséniste qui vivait dans le milieu du XVIIe siècle (632).

« De tous les lieux solitaires que la prière a sanctifiés et que les fidèles visitent avec empressement et dévotion, il n'en est point de plus célèbre que celui où sainte Madeleine a fait pénitence. Ce n'est pas seulement la population des environs de la Provence, qui vénère la Sainte-Baume : des voyageurs de tous les pays, des pèlerins des contrées catholiques les plus reculées y sont venus de tout temps pour prier et invoquer sainte Madeleine. Des personnages d'une grande illustration ont visité cette grotte déserte. Parmi les principaux, il faut citer dans les rois de France, saint Louis, Louis XI, Henri II, François Ier Charles IX, Louis XIII, Louis XIV et un grand nombre de reines. Ecoutons, au surplus, l'abbé Faillon :

« Rien ne fait mieux comprendre quel
« grand nombre d'étrangers devaient abor-
« der alors à Saint-Maximin et à la Sainte-
« Baume, que la dévotion des princes et des
« rois pour ces saints lieux. Il est à regret-
« ter que la perte du journal de la Sainte-

(632) Nous renvoyons le lecteur jaloux de s'éclairer sur le fait tant contesté du séjour de sainte Madeleine en Provence, à l'ouvrage que nous venons de citer. Après l'avoir lu, les plus incrédules ne douteront plus. Impartial, consciencieux, infatigable, M. l'abbé Faillon n'a laissé aucun point obscur de cette question intéressante sans y porter le flambeau de sa profonde et savante érudition. Toutes les allégations contraires à la tradition de Provence, il les a réfutées minutieusement, une à une, par des preuves faciles à vérifier, et son livre, monument impérissable, en éternisant les faits qu'il a révélés au critique comme au monde religieux, a rendu toute controverse pour jamais impossible.

« Baume, où leurs noms étaient inscrits, « nous ait dérobé la connaissance de ceux « d'une multitude de grands seigneurs et « de princes, qui vinrent, dans ce siècle, « rendre leurs devoirs religieux à sainte « Madeleine. On peut cependant juger, par « ce qui arriva en l'an 1332, combien ce « lieu de pèlerinage était alors en honneur « dans les cours chrétiennes, car on y vit « arriver à la fois cinq monarques, suivis « du cortége le plus nombreux et le plus « brillant qu'on eût jamais vu dans le pays; « Ce furent Philippe de Valois, roi de France; « Alphonse IV, roi d'Aragon; Hugues IV, « roi de Chypre, Jean de Luxembourg, roi « de Bohême; enfin, Robert, roi de Sicile. « Ce dernier, par honneur, alla à la rencontre « des autres jusqu'aux frontières de Pro« vence, et les reçut à Avignon, qui lui ap« partenait alors, d'où il les conduisit à « Saint-Maximin, et de là à la Sainte-Bau« me (633). »

« Si le monde entoure incessamment d'un respect immense les chateaux, les maisons, les chaumières que des hommes célèbres à titres divers ont habités, et si leur vue réveille plus vive et plus ardente l'admiration pour les œuvres sublimes qui y virent le jour; si les générations se transmettent le désir de voir ces demeures vénérées, et si une légitime et avide curiosité y attire, y précipite une population qui se renouvelle sans cesse, on le sait, d'obscurs réduits, perdus souvent dans les solitudes d'un désert, et rendus célèbres seulement par une vie d'une incessante adoration, de sacrifices, de prières et d'actions de grace, jouissent, à un égal degré, du privilége d'émouvoir, d'exciter l'attention, d'attirer une foule heureuse et empressée. Parmi ceux-ci, la grotte où sainte Madeleine se retira pour pleurer et faire pénitence est un des plus mémorables. Plein des sentiments d'amour et d'espérance qui animèrent la vie pénitente de l'illustre fille de Béthanie, le Chrétien pieux y fait un pèlerinage de dévotion. Le voyageur se détourne de son chemin pour aller visiter cette grotte vénérée si remplie de précieux et touchants souvenirs, et le curieux qui parcourt la Provence, cette terre si riche et si belle, couverte de monuments de tous les âges où le passé se révèle noble et grandiose à chaque pas, va contempler, dans cette grotte, le séjour d'une de ces grandes figures du premier siècle et dont le siècle actuel transmettra le majestueux souvenir aux siècles futurs.

« Depuis longtemps je désirais voir la Sainte-Baume; depuis longtemps je souhaitais ardemment faire une visite à ce lieu si célèbre, lorsque la Providence, comblant mes vœux, m'en a offert l'occasion. Pendant un séjour que je viens de faire à Avignon; j'ai eu la bonne fortune de pouvoir me joindre à cinq personnes appartenant à la classe la plus respectable de cette ville, et qui s'étaient réunies pour faire ce pèlerinage.

« Pour une excursion de trois jours, les préparatifs à faire sont vite terminés. Notre voyage à peine résolu, nous partons ; et, soit en chemin de fer, — le chemin de Marseille nous dépose à la station d'Aix, — soit en voiture, nous arrivons à Saint-Maximin le jour même, sans incident remarquable. Nous quittons cette ville le lendemain, à six heures du matin ; à sept heures nous sommes à Nans : les voitures ne peuvent pas aller plus loin. Là, obéissant à la nécessité, nous nous accommodons de notre mieux sur des ânes, et nous commençons notre ascension. Un sentier rude et rocailleux, tracé en lacet sur le flanc d'un escarpement très-élevé qui lui sert comme de contrefort, nous conduit au pied de la montagne où est située la Sainte-Baume. Arrivés là, nous continuons à monter à travers une forêt de chênes, d'yeuses, de sapins, et sombre et mystérieuse comme une forêt druidique. Le sol est couvert de plantes aromatiques. Le thym et la lavande saturent l'air de leurs balsamiques effluves. Nous montons toujours au milieu de cette atmosphère parfumée. Tout à coup le ciel se dégage des arbres qui en voilaient l'azur. D'un côté, nous dominons la forêt; de l'autre, nous apercevons, nous voyons, nous touchons presque une masse aux teintes indécises qui s'élève jusque dans les cieux, et dont la vue ne peut embrasser toute l'étendue. C'est un roc, c'est toute une montagne qui paraît formée d'un seul bloc de calcaire taillé à pic, immense, incommensurable, défiant le temps et les tempêtes. Quelle est la puissance qui l'a formé ? où est la main qui l'a façonné ? A ces questions qui se pressent dans notre esprit, nous nous prosternons, et nous adorons Dieu, créateur de tout ce qui existe. De là, en jetant les yeux sur le rocher, nous voyons, aux trois quarts à peu près de sa hauteur, un point blanc qui paraît grand comme une carte à jouer. C'est la façade de ce qui reste du monastère, et qui est situé au même niveau que la Sainte-Baume. Nous continuons notre chemin, c'est-à-dire, nous montons encore, à pied alors, les montures ne pouvant pas aller audelà de l'extrémité de la forêt; et, après une ascension très-pénible, nous atteignons un petit plateau qui sert de portique découvert au monastère et à la Sainte-Baume. De ce plateau qui semble suspendu dans les airs et à une hauteur à donner des vertiges, on a sous les pieds un panorama immense où les plus riants tableaux se succèdent et se développent jusqu'aux limites de l'horizon ; la forêt ressemble à une plaine où des massifs de pins, d'ifs, de chênes vieux comme le monde et d'une hauteur prodigieuse, forment comme un tapis de verdure. Nous frémissons à la vue de ce spectacle qui nous donne la mesure de l'élévation où nous nous trouvons. Le monastère était jadis très-considé-

(633) *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Madeleine en Provence.* Paris, 2 vol. in 4°, 1848.

rable (634) ; mais, comme une feuille légère que la tourmente emporte au loin, le tourbillon des passions populaires l'a détruit et renversé ; il n'est plus maintenant qu'une petite maison habitée par un homme préposé à la garde de la Sainte-Baume, dont l'entrée est là, sous ses yeux, et où l'on arrive en gravissant un escalier de quelques degrés.

« La grotte — *baume* en patois provençal — où sainte Madeleine passa trente-trois années de vie contemplative, n'a rien en elle-même de remarquable ; elle est divisée en grotte inférieure et grotte supérieure. Dans la grotte inférieure, où l'on descend par deux escaliers, on voit un autel d'une simplicité primitive : certains jours de l'année, les Bénédictins y célébraient les saints offices. Dans la grotte supérieure, il existe une petite chapelle : une inscription apprend au visiteur qu'elle fut fondée en 1278 par Charles II, roi de Naples et comte de Provence. Derrière la chapelle est un petit rocher nommé la Sainte-Pénitence, élevé d'environ un demi-mètre au-dessus du sol : c'est l'endroit le moins humide de la grotte, et la tradition rapporte que sainte Madeleine l'avait choisi de préférence pour s'y reposer et méditer. Une statue en marbre blanc représentant sainte Madeleine occupe la surface de ce petit rocher. Dans la pose qu'il a choisie, le sculpteur, heureusement inspiré, a reproduit avec bonheur le type de la réflexion : la sainte est à demi couchée ; elle est appuyée sur le bras droit, et tient de la main gauche un crucifix qu'elle contemple avec amour. Cette statue, d'un très-beau travail, a été placée là sous la Restauration, vers la fin du règne de Louis XVIII. Une source, dont l'eau limpide est excellente, surgit dans l'un des renfoncements les plus reculés de la grotte. Le gardien nous dit que cette source ne tarit jamais durant les sécheresses et les plus grandes chaleurs, et, dans les grandes pluies, son volume d'eau n'augmente jamais assez pour faire déborder son réservoir.

« Combien étaient suaves et profondes les impressions qui nous assaillirent dans ce saint lieu ! Que de délicieuses émotions la Sainte-Baume nous fit éprouver ! Sous ces rochers gigantesques, au sein de ce site d'une magnificence sauvage, consacré par de si touchants souvenirs, les échos semblent répéter sans cesse le nom de l'illustre pénitente, et tout rappelle à l'âme cette auguste épouse du Sauveur. Ici, c'est une croix indiquant son oratoire de tous les instants ; là, c'est la pierre où elle venait s'asseoir pour contempler le ciel ; partout, c'est le sol qu'elle foula de ses pieds en l'arrosant de ses larmes ; il n'est pas jusqu'à l'air qui, bien que rendu humide par le perpétuel suintement de l'eau au travers du rocher, ne semble parfumé de la sainteté qu'y répandirent ses longues et ferventes prières.

(634) Il était occupé par des Bénédictins.

« La croyance que sainte Madeleine a vécu de longues années dans la Sainte-Baume, repose sur une tradition si respectable, qu'elle en reçoit presque le caractère d'une garantie historique. Dans la contrée, trente générations ont couvert de leur dépouille les cendres de cette grande figure évangélique ; cependant leur derniers descendants, ceux que le voyageur peut interroger, parlent de sainte Madeleine, racontent sa vie et sa mort comme si c'était un fait contemporain, et on les écoute, et on les croit, car ce qu'ils disent, ils le tiennent de leurs frères qui en ont été les témoins oculaires.

« La Sainte-Baume a eu ses jours de splendeur, et, comme toutes les choses de ce monde, elle a eu aussi ses vicissitudes. Nous avons dit ce qu'elle est maintenant ; nous terminerons par un aperçu rapide des phases qu'elle a traversées, à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci.

« L'aveugle impiété qui, pendant la tourmente de nos discordes civiles, s'attaqua à nos monuments religieux, n'eut garde d'oublier un lieu qui inspirait tant de dévotion : la Sainte-Baume fut dévastée. Les offrandes de toutes sortes que pendant six siècles les fidèles y avaient déposées, furent dispersées ou détruites ; l'intérieur fut couvert de ruines, et de longues années de deuil suivirent ces jours néfastes. En 1821, M. Chevalier, préfet du département du Var, homme pieux et habile administrateur, fit déblayer et rétablir la Sainte-Baume dans l'état où nous la voyons. Au mois de mai 1822, les restaurations étant terminées, Mgr l'archevêque d'Aix, accompagné de ses grands vicaires, de quelques personnages considérables du Var et des Bouches-du-Rhône, et d'un concours immense de population, bénit solennellement l'antique chapelle relevée de ses ruines, et célébra le saint sacrifice de la messe sur l'autel de sainte Madeleine. Après l'auguste cérémonie, le vénérable prélat, tenant en mains le Saint-Sacrement, s'avança sur le bord du plateau d'où la vue plane sur la forêt, et donna la sainte bénédiction à la foule qui n'avait pu trouver place dans la Sainte-Baume. Dans ce moment suprême, quarante mille pèlerins, se pressant sur les flancs de la montagne, se prosternèrent, et, recueillis, le front baissé vers la terre, reçurent à genoux ce signe ineffable et tout puissant de réconcilation entre le ciel et la terre, le temps et l'éternité. »

SAINTE-MARIE-MAJEURE. On appelle cette basilique *Majeure*, parce qu'elle est la plus ancienne et la plus illustre de toutes celles qui, à Rome, ont été érigées en l'honneur de la Mère de Dieu. On l'appelle aussi Sainte-Marie *ad Præsepe*, à cause de la crèche ou berceau de Jésus-Christ, qu'on y garde dans une châsse d'argent, et qui renferme une figure du même métal représentant un petit enfant. On l'expose à la vénération publique tous les ans, à la messe de minuit,

que le Pape célèbre en grande pompe dans cette somptueuse basilique. Elle fut d'abord construite sur les substructions d'un temple de Junon et consacrée en 353, par le Pape Libère, d'où elle reçut le nom de *Libérienne.* Ce pontife érigea cette église par suite d'une vision où la Mère de Dieu était apparue au patrice Jean, auquel elle avait désigné le lieu où il fallait la bâtir, Dieu permettant que ce lieu se trouvât miraculeusement couvert de neige le 5 août. De là le nom de *Sainte-Marie des Neiges* (*Sancta-Maria ad Nives*), qui est resté à la basilique, et qui est aussi celui de la fête instituée en commémoration du miracle qui donna lieu à sa fondation.

En 353, cette basilique fut remplacée par une autre plus belle qu'érigea Sixte III, et à laquelle Eugène III ajouta postérieurement, c'est-à-dire vers le milieu du XIIe siècle, un portique soutenu par huit colonnes, qui fut restauré en 1572 par Grégoire XIII, et remplacé en 1743 par le portique actuel, également à huit colonnes, que Benoît XIV fit exécuter sur les dessins de l'architecte Ferdinand Fuga, restaurateur habile de tout le monument. Ce portique se compose de deux ordres, l'un inférieur, ionique, avec des architraves formant saillie ; l'autre, supérieur, qui est corinthien. Dans l'intérieur du portique inférieur, orné de huit belles colonnes de granit, on voit la statue de Philippe IV, roi d'Espagne. Dans le portique supérieur on a conservé le mur et la mosaïque de l'ancienne façade, œuvre de Philippe Rosetti et de Gaddo Gaddi.

L'intérieur du temple, un des plus beaux qui se puissent voir, offre un remarquable mélange d'élégance et de grandeur. On y admire l'harmonie des proportions, l'unité de l'ensemble et surtout la parfaite convenance de la riche ornementation qui le décore avec le caractère général de l'édifice. Il est distribué en trois nefs, séparées par trente-six superbes colonnes ioniques de marbre blanc, qu'on croit avoir été tirées du temple de Junon, outre les quatre de granit qui soutiennent les deux grandes arcades de la nef. On voit à droite, en entrant, le tombeau de Clément IV, sculpté par Guidi, Fracelli et Hercule Ferrata, et celui de Nicolas IV, exécuté par Léonard de Sarzanne. On admire la magnificence de la chapelle du Saint-Sacrement, érigée par Sixte V, dont on voit, à droite en rentrant, le tombeau orné de quatre belles colonnes de vert antique et de deux statues, l'une de saint François, sculptée par Flamine Vacca, et l'autre de saint Antoine de Padoue, par Pierre Paul Olivieri; celle du pontife est de Jean-Antoine Vasoldo. En face est le tombeau de saint Pie V, qui consiste en une belle urne de vert antique, ornée de bronze doré, et en colonnes, bas-reliefs et statues de marbre; celle du pontife est également de Léonard de Sarzanne.

La chapelle de la Vierge, appelée *Pauline Borghèse*, du nom de Paul V Borghèse, son fondateur, est, avec la chapelle *Corsini*, de Saint-Jean de Latran, la plus riche de l'univers. Dans cette somptueuse chapelle, revêtue de beaux marbres et de belles peintures, on voit des tombeaux ornés de colonnes de vert antique, de statues et de bas-reliefs. Quatre superbes colonnes de jaspe oriental, cannelées, forment le magnifique autel de la Vierge ; leurs bases et leurs piédestaux sont en bronze doré, ainsi que les chapiteaux qui soutiennent la frise, toute d'agathe. Sur un fond de lapis-lazuli apparaît l'image de la Vierge, que l'on dit avoir été peinte par Saint-Luc; elle est entourée de pierres précieuses et soutenue par quatre anges en bronze doré. Au-dessus de l'autel on voit un bas-relief du même métal, représentant le miracle de la Neige, qui a donné lieu à la fondation de la basilique. De plus, cette magnifique chapelle et sa coupole sont ornées de belles fresques du chevalier d'Arpin, de Louis Cigoli, et de peintures non moins remarquables de Guido Reni.

Le maître-autel, recouvert d'un riche baldaquin, fait par ordre de Benoît XIV, sur les dessins de Fuga, chargé de la restauration de la basilique, est soutenu par quatre colonnes de porphyre, d'ordre corinthien, et surmontées de six anges de marbre sculptés par Pierre Bracci. Il se compose d'une urne de porphyre, couverte d'une table de marbre soutenue aux quatre angles par autant de petits anges de bronze doré. On trouve un peu de lourdeur au baldaquin, dont il est surmonté (635).

« La basilique de Sainte-Marie-Majeure, dit M. Quatremère de Quincy, présente, au moyen des embellissements modernes qui y ont été distribués avec choix, le plus riche, le plus grand et le plus bel ensemble, le plus beau modèle enfin que l'architecture puisse proposer à nos intérieurs d'églises. Une suite de belles colonnes ioniques en marbre blanc, rangées sur deux lignes de dix-huit chacune, y forme trois nefs dont celle du milieu est la plus large comme la plus haute. Les colonnes y portent un entablement continu, au-dessus duquel s'élève un ordre de pilastres corinthiens. Les entrepilastres sont occupés par des fenêtres ou des tableaux alternativement placés, tous de forme cintrée et de hauteur égale. L'espace compris entre les croisées et l'entablement du premier ordre est rempli par des tableaux de mosaïque et rappelle cette partie des basiliques antiques qu'on nommait *pluteus*. Le second ordre de pilastres supporte le plafond, un des plus beaux et des plus riches qu'on connaisse ; il est divisé en cinq rangées égales de grands caissons dorés (636); leurs formes et leurs ornements sont dans le goût antique. Le fond de l'église se termine par la partie ordinaire de l'hémicycle, autour duquel sont

(635) Voici les dimensions de l'édifice dans œuvre : longueur totale, 91 mètres 40 c. ; largeur, 31 mètres 65 c.

(636) Du premier or qui fut apporté en Europe après la découverte de l'Amérique. (*Note de l'aut.*)

rangées les stalles; en avant s'élève le baldaquin, soutenu par des colonnes de porphyre. Les ailes ou bas-côtés sont revêtues de marbre et ornées de pilastres de la même matière, qui répondent aux colonnes de la nef. Entre chaque entrepilastre est une chapelle. Nous ne dirons rien des autres détails de ce monument, qui n'auraient rien de relatif à notre objet. Nous parlerons encore moins de la décoration extérieure, qui n'a aucun rapport avec la forme ni avec le caractère du dedans. Mais on peut admirer dans son intérieur le modèle le plus parfait d'une église chrétienne et la copie la plus juste d'une ancienne *basilique* (637). Vitruve, reparaissant aujourd'hui sur la terre, reconnaîtrait une basilique dans l'église de Sainte-Marie-Majeure.

« Mais il se tromperait encore moins dans celle de *Sainte-Agnès hors des Murs*. Ce petit monument est un des plus précieux que l'on connaisse, par la scrupuleuse imitation qu'il nous a conservée des *basiliques* antiques. Cette imitation y est si exacte, que, sans le témoignage des écrivains qui nous apprennent que cette église fût bâtie par Constantin, à la prière de Constance, sa sœur ou sa fille, et, sans les détails de sa construction, on la prendrait plutôt pour un ancien tribunal de justice que pour une église chrétienne. Aussi, quoiqu'elle ne soit pas du nombre des sept églises qui jouissent à Rome du titre de *basilique*, elle en a cependant conservé la forme plus que beaucoup d'autres qui n'en ont aujourd'hui que le nom. Les différentes restaurations qu'elle a subies ne la lui ont point fait perdre. Elle forme un carré long, dont trois côtés sont environnés de colonnes; quelques-unes sont du plus beau marbre et du mieux travaillé. Le quatrième côté, opposé à la porte d'entrée, se renfonce en demi-cercle: c'est l'hémicycle ou le lieu du tribunal. Le premier ordre forme la galerie inférieure et porte un second ordre de colonnes, qui compose un second rang de galeries supérieures, au-dessus duquel commence le plafond de l'édifice; on observe dans le second ordre la dégradation de colonnes, recommandée par Vitruve. On ne trouve, comme on le voit, dans aucune autre *basilique* chrétienne une aussi grande conformité avec celle des anciens. »

Après avoir fait remarquer et exposé comment depuis Constantin la forme basilicale prévalut, à quelques différences près, dans tous les édifices chrétiens qui furent construits en Occident, jusqu'à l'érection du dôme de Florence et à celle du dôme de Saint-Pierre de Rome, qui en fut l'imitation, l'auteur se livre à des réflexions fort justes qui le ramènent à la basilique de Sainte-Marie-Majeure et à celle de Saint-Paul hors les Murs. Nous allons les reproduire, et c'est par elles que nous terminerons cet article.

« Le plan et la construction de cette dernière église (Saint-Pierre de Rome) devinrent depuis la règle et pour ainsi dire le type de toutes celles qu'on voit ailleurs, et qui n'en sont partout que des imitations plus mesquines ou plus défectueuses les unes que les autres. La forme de *basilique* s'y perdit entièrement, et le nom seul qui s'y perpétue, sans que presque personne en sache la raison, est tou ce qu'elles ont conservé de leur ancienne ressemblance.

« C'est presque toujours à Rome qu'il faut chercher la cause de tous les goûts qui ont influé sur le reste de l'Europe. Tant que le temple du Vatican donna la loi aux architectes de tous les pays, il n'eût presque pas été permis de soupçonner qu'il fût possible d'en ériger un qui méritât le nom de temple et n'en fût pas une copie. Les anciennes *basiliques* chrétiennes, oubliées en quelque sorte sous l'antique poussière où un saint respect et un dédain injuste les tenaient ensevelies, ne paraissaient aux yeux du plus grand nombre que d'illustres masures dans lesquelles on se contentait de déplorer la pauvre magnificence des premiers âges du christianisme. Mais depuis que, par les soins du pape Benoît XIV, la *basilique* Libérienne ou celle de Sainte-Marie-Majeure s'est vue rétablie dans son ancienne splendeur et rappelée à sa dignité première, depuis que les détails défectueux qui pouvaient en dégrader la beauté intrinsèque ont disparu sous la conduite et par les réparations bien entendues du chevalier Fuga; depuis enfin qu'une véritable *basilique* a pu se remontrer dans tout son éclat, celle de Saint-Pierre a perdu du sien, et son éclat a diminué. L'admiration s'est partagée; bientôt elle s'est étendue sur les autres basiliques, que l'œil désabusé des artistes ne vit plus telles qu'elles étaient, mais telles qu'elles devraient, telles qu'elles pourraient être. On s'est moins révolté des irrégularités, des détails disparates de la basilique de Saint-Paul; mais on y a considéré le plan le plus riche, le plus vaste, le plus approprié aux cérémonies de nos temples; on y a admiré cette unité qui satisfait l'âme et la laisse dans un repos parfait; cette variété qui réjouit l'œil et lui fait parcourir, sans presque changer de place, des tableaux diversifiés, quoique toujours les mêmes. On y a vu le plus bel accord qu'on puisse rencontrer entre toutes les dimensions requises pour nos usages; la richesse qui convient aux édifices sacrés, unie à la sage simplicité qu'ils exigent; les dégagements les plus heureux; l'économie dans la construction et la solidité, jointes à la légèreté (638). » *Voy.* Basiliques.

SAINT-MAXIMIN (Eglise de) (639), (Var) « Le premier objet qui frappe la vue du voya-

(637) Sauf les modifications importantes que le génie chrétien y a apportées et qui en a singulièrement relevé la beauté. *Voy.* notre article Basilique dans ce Dictionnaire. (*Note de l'auteur.*)

(638) *Dictionnaire d'architecture*, par M Quatremère de Quincy, *verb.* Basilique, *in finem.*

(639) Cet article est la reproduction intégrale d'une excellente *Notice* de M. Louis Rostan, publiée à Marseille en 1841.

geur en approchant de Saint-Maximin, c'est la grande église autour de laquelle se pressent toutes les maisons de cette petite ville.

« La fondation de cet édifice se rattache à une ancienne légende, d'après laquelle sainte Marie-Madeleine, la pécheresse de l'Evangile, serait venue en Provence pour faire pénitence de sa vie passée, y serait morte après de longues années d'expiation, et aurait été ensevelie dans le lieu même où l'on voit aujourd'hui l'église de Saint-Maximin.

« Cette tradition généralement répandue en Provence, a été parmi les écrivains anciens et modernes le sujet de nombreuses controverses; elle a trouvé de zélés partisans et n'a pas manqué non plus d'adversaires. Les uns l'ont chaudement défendue (640), les autres l'ont rejetée complétement (641). Il en est aussi qui ont voulu établir une distinction entre Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare, et Marie-Madeleine la pécheresse de Galilée, qui assista à la mort du Christ. D'après ceux-ci, cette dernière serait morte à Ephèse où elle aurait accompagné la sainte Vierge, et l'empereur Léon le Philosophe aurait transféré ses reliques à Constantinople, tandis que Marie de Béthanie, qui répandit le nard aux pieds de Jésus-Christ, et que les évangélistes nomment Marie et jamais Madeleine, serait celle qui serait venue dans les Gaules, et dont on aurait trouvé le tombeau à Saint-Maximin (642). D'autres encore pensent que la sainte dont on honore les reliques en Provence, est tout simplement une religieuse cassianite, nommée Madeleine, qui dans le VIIIe siècle, à l'époque des Sarrazins, échappa au massacre que ceux-ci firent de ses compagnes, se réfugia dans la solitude, et s'y rendit célèbre par ses austérités et sa pénitence (643).

« Quoi qu'il en soit, sans entrer dans des discussions historiques plus ou moins obscures, nous accepterons la tradition, telle qu'elle est généralement répandue en Provence, et telle que l'ont approuvée les bulles de plusieurs papes. Ce n'est point un livre de polémique religieuse que nous voulons faire, mais tout simplement l'histoire et la monographie d'un monument; qu'il nous suffise donc de connaître cette légende, encore si profondément enraciné dans la foi provençale, malgré toute la versatilité des idées humaines. Gardons-nous bien d'en affaiblir la puissance, car ce serait tarir la source des émotions de son cœur. Aussi, dans le doute, pourquoi ne nous déciderions-nous pas pour notre vieille croyance populaire? Quand une tradition constante environne un lieu d'hommages, quelque obscure qu'en soit l'origine, quelque facile qu'en soit la contradiction, on peut en être sûr, quelque chose de grand a passé par là. Au surplus, les légendes des saints ne sont-elles pas la poésie du christianisme? Déshéritée de sa tradition, l'église de Saint-Maximin ne perdrait-elle rien de la vénération qu'elle inspire? et pour bien comprendre la signification du monument, ne faut-il pas remonter jusqu'à la légende qui fut son fondement, c'est-à-dire se pénétrer de l'esprit des hommes qui l'ont élevé, s'inspirer de leur pensée, s'émouvoir, de leur enthousiasme?

« Selon cette tradition, après la mort de

(640) De ce nombre sont : Bouche, *Vindiciæ fidei et pietatis*, etc., *Histoire de Provence;* le P. Guesnay, *De adventu Magdalenæ;* une foule d'anciens chroniqueurs, entre autres le P. Gavoty, *Vie de sainte Madeleine;* le P. Courtès, *id.;* le P. Colombi, *id.*, etc., tous trois Dominicains.

Le P. Pierre de Saint-Louis, carme, a composé aussi à ce sujet un curieux poëme en douze livres (*La Madeleine au désert de la Sainte-Baume*); c'est un chef-d'œuvre de pieuse extravagance; l'abus de la métaphore y est porté au dernier point. En s'adressant aux cheveux de la sainte, il dit :

O fortunés cheveux, perruque bienheureuse
Autant comme autrefois vous fûtes dangereuse.
Ton poil au poids de l'or, malheureux Absalon,
N'a rien de comparable au poil de Madelon;
Car en prenant le ciel, le ciel lui fait tout prendre,
Et le tien ne te sert que pour te faire pendre.

Il apostrophe en ces termes les adorateurs des belles dames :

Idolâtres amants de charognes pompeuses
Qu'enchaînent par leurs chants ces syrènes trompeuses,
. . . .
Venez ici mortels de qui l'âme souillée
A besoin d'être en tout et lavée et mouillée,
Faites une *lessive* auprès de ce tombeau
Qui fournira la *cendre* et vos yeux toute l'*eau*;
Elle sera sans doute aussi blanche que bonne
Si la contrition la frotte et la *savonne*,
Quand pour Dieu seulement et la nuit et le jour
Vous la ferez couler au feu de son amour.

Cet ouvrage, composé pourtant avec la meilleure foi du monde parut en 1661, la même année que l'*Andromaque* de Racine.

Pétrarque (*Description de la Sainte-Baume en vers latins, dédiée à Pierre de Cabassole, évêque de Cavaillon*).

On a voulu citer aussi un écrit dont l'existence serait assez difficile à justifier : une Histoire de sainte Madeleine écrite, dit-on, en hébreu par sainte Marcelle, servante de sainte Marthe, et traduite par Synthès, etc., etc.

(641) Les écrivains les plus redoutables à la tradition sont : Le docteur Launoy (*Dissertation contre la Sorbonne*, t. II); Baillet (*Vie des Saints*); Fleury (*Œuvres posthumes*); Lenain de Tillemont, etc., etc.; la plupart des historiens modernes.

(642) Plusieurs saints Pères grecs, ainsi qu'un grand nombre d'écrivains modernes, parmi lesquels les auteurs de la *Biographie universelle*, distinguent deux et même trois personnes dans la Madeleine (les *Missels* et les *Bréviaires* sont de cette opinion), tandis que les Pères de l'Eglise latine les confondent en une seule, comme fait la tradition et l'Eglise de Provence. (Voir la note 632 de la page 629.)

(643) De ce nombre Papon, Millin, M. le comte de Villeneuve, M. Fortuné Chaillan. Cette opinion se fonde sur des recherches faites à ce sujet au XVe siècle par un habitant de Saint-Zacharie, mais peut difficilement se soutenir devant des monuments historiques qui constatent que déjà la croyance provençale était en vigueur plusieurs siècles avant l'époque où l'on fait remonter la pénitence de la sainte cassianite. Ces monuments sont, pour n'en citer que deux : 1° l'acte de donation que fit, en 513, saint Césaire, évêque d'Arles, en faveur du monastère fondé par sa sœur (P. Courtès, *Vie de sainte*

Jésus-Christ et sa divine résurrection, les Juifs effrayés des progrès rapides que la foi nouvelle faisait dans Jérusalem, suscitèrent une terrible persécution dont le martyre de saint Etienne fut pour ainsi dire le signal. Madeleine la pécheresse, dont la conversion avait fait tant de bruit dans la Judée, ne fut point à l'abri de l'orage; jetée, un jour de tempête, dans une barque sans voiles, sans rames, sans aviron, avec le Lazare son frère, Marthe sa sœur, Marcelle leur servante, Sidoine, Maximin, les deux Maries et plusieurs autres, ils furent ainsi exposés aux horreurs d'une mort qui semblait devoir être certaine; mais la sainte nacelle, loin d'être submergée par les flots, vit au contraire s'apaiser autour d'elle la fureur de l'élément, et protégée par la Providence dans sa longue et périlleuse navigation, vint aborder sur les côtes de Provence; de là ces disciples fidèles se répandirent dans divers pays pour prêcher leur religion; Lazare et Madeleine s'arrêtèrent à Marseille; cette ville était à cette époque une des métropoles de la civilisation; de tous les points de l'empire romain on venait à ses écoles étudier la littérature et la philosophie. Madeleine s'y rendit célèbre par ses prédications, après y avoir fait de nombreuses conversions et de grands miracles, elle voulut se réfugier loin des regards du monde, en un lieu sauvage, au sein d'une montagne recouverte d'une forêt mystérieuse et sombre, aujourd'hui connue sous le nom de Sainte-Baume, à cause de la grotte célèbre (644) où elle termina sa vie dans la pratique de la plus austère pénitence. Sept fois par jour les anges venaient la visiter et l'élevaient au sommet de la montagne pour lui faire ouïr les accords célestes. A l'approche de ses derniers moments, ils la transportèrent à Villelate, lieu de retraite de l'évêque saint Maximin, qui plus tard donna son nom à la ville; déposée à l'endroit où l'on voit aujourd'hui la colonne de pierre appelée Saint-Pilon (645), elle vint de là à pied recevoir les derniers sacrements des mains du saint disciple et mourut quelques jours après; son tombeau devint l'objet d'une pieuse vénération; saint Sidoine, sainte Marcelle et saint Maximin lui-même furent plus tard inhumés à ses côtés.

« Cette curieuse légende, en nous révélant la raison de l'édification de l'église de Saint-Maximin, nous donne en même temps l'explication de nombreux ouvrages d'art qui se trouvent dans ce monument.

« Nous ne prétendons point fixer par elle l'époque où le christianisme fut prêché en Provence, ni désigner les premiers apôtres de la nouvelle religion dans ce pays, mais toujours est-il que la vie de la Madeleine ainsi racontée est pleine de poésie et de grandeur; aussi les restes de cette sainte pénitente étaient-ils révérés par les fidèles, quand au VIIIe siècle, les moines qui veillaient à leur garde, jugèrent à propos de les cacher pour les soustraire à la profanation des Sarrasins. Ces barbares avaient franchi les Pyrénées et s'avançaient en jetant l'épouvante sur leur passage; ils dévastaient les églises et livraient aux flammes les ossements des saints; alors, à la faveur de la nuit, on crut devoir renfermer dans le sein de la terre les tombeaux que l'on possédait, et pour préserver encore plus les reliques de sainte Madeleine, on eut soin de les transporter de son sépulcre d'albâtre, dans celui de Sidoine qui était plus secret, où elles restèrent plusieurs siècles.

« Ce fut le comte de Provence, Charles II, dit le Boiteux, fils du belliqueux frère de saint Louis, Charles d'Anjou, qui en fit la découverte. Les chroniques nous apprennent à ce sujet de merveilleuses choses. Vers la fin de 1279, Charles, alors prince de Salerne, se trouvait à Aix, pendant que son père combattait en Italie pour la succession du royaume de Naples; s'étant pris d'une grande dévotion pour la mémoire de la Madeleine, cette sainte lui découvrit elle-même l'endroit où son tombeau avait été caché : « Elle lui déclara, dit le Père Gavoty, que « c'était dans un champ voisin de l'église « de Villelate, là même où se trouverait « une plante de fenouil toute verdoyante. »

« Charles, plein de foi, se porta au lieu désigné, où voyant la plante verdoyante, quoique ce fût en hiver, il fit creuser et découvrit le tombeau d'albâtre et trois autres tombeaux de marbre (646). Alors il eut soin de convoquer les archevêques de Narbonne, d'Arles, d'Aix, d'Embrun, et les évêques d'Agde, de Maguelone et de Glandèves pour procéder à l'ouverture des sépulcres, ce qui fut fait en leur présence le 9 décembre 1279. Dans un des tombeaux de marbre on trouva deux billets enfermés dans des boîtes de liége, qui constatent la mutation qui eut lieu. L'un d'eux portait ces mots latins : *Hic requiescit corpus beatæ Mariæ Magdalenæ.* Et l'autre ceux-ci : *Anno nativitatis Domini et* DCCXVI, *mense Decembri, in nocte secretissima, regnante Odoino piissimo, Francorum rege, tempore infestationis gentis perfidæ Sarracenorum, translatum fuit hoc corpus charissimæ et venerandæ Mariæ Magda-*

Madeleine); 2° un ancien code contenant les actes des saints tutélaires de l'Eglise de Toulon, qui fut écrit par l'ordre et les soins de Désiré, évêque de Toulon, l'an 572, qui tous deux en font mention. *Voy.* Alex. Noël, de l'ordre des Prêcheurs, *Selectæ histor. eccl. capita*, t. II, dissert. XVI.

(644) Du provençal *baouma*, *grotte*.

(645) Sur cette colonne est figurée la Madeleine portée par les anges. Un moine bénédictin paraît à genoux devant la sainte d'un côté, et de l'autre une religieuse bénédictine; l'un et l'autre sont aujourd'hui mutilés, et sans le secours des anciens chroniqueurs, il serait assez difficile d'assigner l'ordre auquel appartenaient ces religieux. Ce monument, placé sur la route de Marseille, est fort ancien. Sa base est maintenant chancelante; il serait à désirer qu'on la réparât.

(646) On prétend que le premier tombeau découvert fut celui de saint Maximin, ce qui détermina Charles II à donner ce nom à la ville appelée jusqu'alors *Villelate*.

lenæ, de sepulcro suo alabastri in hoc marmoreum, ex metu dictæ gentis perfidæ Sarracenorum, quia securius est hic, ablato corpore Sidonii (647).

« Il est à remarquer que les religieux de Vézelay, dans le diocèse d'Autun, croyaient aussi posséder les reliques de sainte Madeleine, puisque douze ans auparavant leur translation avait eu lieu avec beaucoup de pompe en présence du roi saint Louis. Cette tradition est expliquée par la tradition provençale de la manière suivante : Après la défaite des Sarrasins par Charles-Martel, ce grand homme offrant le choix d'un trésor au duc de Bourgogne pour l'avoir aidé dans la guerre contre les barbares, celui-ci aurait alors demandé pour toute récompense le corps de la sainte tutélaire de la Provence, qui lui fut accordé; se transportant donc à Saint-Maximin et là, faisant ouvrir le tombeau d'albâtre, le duc de Bourgogne aurait enlevé les reliques qu'il renfermait pour les déposer au monastère de Vézelay; ne se doutant point que c'était les ossements de saint Sidoine qu'il emportait au lieu de ceux de sainte Madeleine, à cause de la mutation faite quinze ou vingt ans auparavant.

« Après sa découverte, le prince Charles écrivit au Pape pour lui rendre compte de cet événement; le Saint-Siége approuva les reliques et en autorisa la translation en une châsse d'argent. La cérémonie de la translation eut lieu en 1281, le dimanche après l'Ascension, en présence de plusieurs prélats, des principaux gentilshommes de Provence et du notaire Jacques Jourdan, qui en dressa un acte authentique.

« Sur ces entrefaites, arrivèrent les fameuses Vêpres siciliennes et l'intervention de Pierre d'Aragon, qui avait aussi ses prétentions à la couronne de Naples; ce prince avait épousé la fille de Mainfroi, et Conradin jetant son gant du haut de l'échafaud, l'avait désigné pour son héritier. Pierre accourut au secours des Siciliens révoltés ; le prince de Salerne qui, sans attendre les ordres de son père, se hasarda témérairement à livrer un combat naval aux troupes aragonaises, fut fait prisonnier l'an 1284 et conduit dans les prisons de Barcelone, où il fut détenu pendant quatre ans. Dans cet intervalle, son père mourut à Naples. Les rois de France et d'Angleterre, de concert avec le Pape, négocièrent alors la délivrance du jeune prince, et l'histoire nous dit au prix de quels sacrifices il lui fut permis de revoir ses Etats. Plus tard, l'imagination provençale, faisant bon marché des faits historiques, entoura cet événement de circonstances merveilleuses rapportées par d'anciennes chroniques (648).

« Quoi qu'il en soit, ce prince, qui avait

(647) On a révoqué en doute l'authenticité de ces documents. Selon Papon, on n'était point encore à cette époque dans l'usage, en Provence, de dater les actes publics de la nativité de Notre-Seigneur, cependant il avoue que la plupart des historiens reconnaissent la souveraineté passagère d'Eudes, duc d'Aquitaine, sur la Provence en 716, et c'est précisément dans ce temps que les Sarrazins sortant d'Espagne firent leur irruption dans les pays voisins des Pyrénées, où Eudes eut à les combattre; mais, objecte t-il, si c'est d'Eudes dont on a voulu parler, pourquoi le qualifier de roi, et surtout de roi de France, puisqu'en 716 c'était Chilpéric qui régnait dans ce pays? Aussi Bouche soutient-il qu'au lieu de 716, c'est 890 qu'il faut lire, cette année correspondant au règne du roi Eudes, fils de Robert le Fort, et à la fameuse invasion des Sarrasins en Provence. Il voit dans la date de 716 une erreur de chiffres dont il accuse les secrétaires de Charles II, qui furent les premiers copistes de ce manuscrit presque indéchiffrable. Il nous assure que de son temps, c'est-à-dire sous Louis XIV, cet écrit, soigneusement conservé à Saint-Maximin, était complétement illisible.

(648) Entre autres, par un manuscrit du XVI[e] siècle où on lit ce qui suit : Le roi n'ayant aucun espoir d'être délivré se serait recommandé à sainte Madeleine, la veille de sa fête, « et advenant sur la minuit en dormant saincte Marie Magdelleine auroict éveillé le dit roy du sommeil et d'une très doulce et aymable voix, par sa présence le consollant lui auroict dit : O roy dévot, qu'est-ce que tu me demandes? ou que veux-tu de moy que je fasse pour toy? » A quoi il répondit : « O tres saincte et débonaire dame, estant moy debtenu cruellement en ce croston de prizon, soulz rigoureuse garde, destitué de tout humain secours d'en pouvoir estre délivré, en toy seule est ma confiance; ô ma très doulce maîtresse, délyvre-moi ; car toutes choses te sont possibles envers Dieu. » Lhors fut par elle répondu : « Ton oraison est exaulcée ; dresse-toy vistement et me suys... » Et prenant le dit roy par la main, le fist sortir et délivra du croston des dictes prisons aveq ses serviteurs. Quoy faict et sur la minuit mêmes auroict demandé à la dite dame, où est-ce qu'ils estoient et s'ilz estoient point au pallaix de Barcillone? Mais la saincte dame lui dict : « Tu es près de Narbonne, à trois mille où repose le corps de sainct Pol Sergé, dissiple de sainct Pol apotre. » De manière que ce roy, asseuré de sa délivrance et des siens, se volant rendre certain sy la dite saincte estoict la Marie Magdeleine, il l'auroict instamment requise si c'estoit elle, qui lui répondit que ouy... Lhors la saincte lui dit : « Je te donne cela en charge et te demande de croire et faire entendre aux évesques et peuple chrétien que mon corps est à Ville-Late, que Saint-Maximin l'on appelle, et non en Bourgoigne; lequel tu trouveras à l'église du dit Sainct Maximin auprès du grand authel, acoustre dextre, en ung monument auprès duquel en même église reposent les corps de sainct Maximin, Blaise Siffredi et sainctes Marcelle et Suzanne, et pour regard du corps de sainct Cédon, aveugle de nature; lhors qu'on chassa les infidèles de Provence, a esté au lieu du mien transporté en Bourgoigne par Oddon, roy de France et Bourgoigne, cuidant avoir prins mon corps à mon monument; mais affin que tu soys rendu certain de ce faict, tu trouveras dessus mon monument une escorce d'arbre quy jamais ne porrira et en ceste escorce tu treuveras ce que y a escrit sainct Maximin, soulz ces mots : *Requiescit hic corpus beatæ Mariæ Magdalenæ;* trouveras encore mes os destitués de chair, excepté à la partie de mon chef où Notre-Seigneur Jésus-Christ me toucha, me disant après sa glorieuse résurrection : *Noli me tangere*, et de plus auprès de ma machoire senestre treuveras une petite ampoulle de cristal où est de la terre mouillée de sang de Jésus-Christ, que j'ai recueilli au temps de la passion, en mémoire de laquelle je la portais continuellement aveq moy, où aussy treuveras les cheveux de mon chef réduitz en cendre, excepté ceux quy ont touché les saincts piedz de Jésus-Christ, lhors que pleurant, de mes larmes les

toujours conservé une grande dévotion pour sainte Madeleine, ne manqua pas d'attribuer sa délivrance à son intervention, et en reconnaissance d'une faveur si grande, il fit jeter les fondements de la magnifique basilique de Saint-Maximin. Il voulut que cette église fût desservie par les religieux de l'ordre des Frères Prêcheurs ; le Pape Boniface VIII, par sa bulle du 6 avril 1295 confirma leur établissement et ordonna que les moines Bénédictins, qui depuis plusieurs siècles y étaient établis, se retirassent à l'abbaye de Saint-Victor lès Marseille, dont ils étaient dépendants, moyennant l'abandon de quelques revenus.

« Charles, alors roi, dépensa des sommes immenses à la construction de ce monument, mais après lui les travaux ne furent pas toujours poursuivis avec la même activité ; les troubles et les guerres de la Provence vinrent souvent en interrompre le cours, au point que, dans les premières années du xve siècle, cet édifice inachevé menaçant ruine, le Pape Martin V, sur la demande de Louis III, comte de Provence, permit aux religieux de Saint-Maximin de prendre, pour les réparations les plus urgentes, mille florins d'or sur les legs pieux qui n'avaient aucune destination certaine dans les trois provinces ecclésiastiques d'Aix, d'Arles et d'Embrun (649). Sixte IV et Benoît XIII donnèrent aussi, l'un trente mille ducats et l'autre deux mille florins (650). Antérieurement à ces Papes, Louis I, comte de Provence, avait laissé par son testament une rente annuelle et perpétuelle de cent livres pour la dotation d'une chapelle dans notre église (651) ; Louis II avait aussi légué mille livres, recommandant qu'il fût dit à son intention quinze mille messes (652) ; mais toutes ces ressources étaient loin d'être suffisantes ; ce fut le roi René qui contribua tellement à la continuation de l'édifice, qu'il peut à juste titre en être considéré comme le second fondateur. Ce prince, dont la Provence a gardé de si touchants souvenirs, aimait passionnément les arts, aussi prit-il à tâche de réaliser la conception de son prédécesseur Charles II, en posant la dernière pierre à notre monument (653). Il lui laissa de plus, par une clause de son testament, six mille florins.

« C'est alors que l'on vit achever ce beau cantique de pierres élevé sur la tombe de la Madeleine, comme le splendide reliquaire des saints ossements que l'on voulait honorer. La munificence et la piété des comtes de Provence en dota notre pays ; mais sans doute aussi que toute la hiérarchie sociale dut contribuer à son édification, car dans ces siècles de foi et d'enthousiasme, la construction d'une église était une chose nationale, les habitants d'une ville entière y concouraient.

« Commencée par conséquent dans les dernières années du xiiie siècle, cette époque d'inspiration religieuse qui vit produire les plus belles cathédrales dans le système ogival, l'église de Saint-Maximin fut continuée pendant le cours du siècle suivant, et terminée seulement vers la fin du xve, au moment où l'architecture gothique élevait ses dernières assises, prête à céder la place au torrent de la renaissance. On mit donc près de deux cents ans à la bâtir, et cependant, en considérant la parfaite unité de son architecture, l'ensemble et l'harmonie de ses proportions, on la dirait faite d'un seul jet, on la croirait l'œuvre d'un jour.

« Chaque année, à l'époque de la semaine sainte, le bon roi René se rendait à Saint-Maximin pour demander au recueillement de la cathédrale de mystérieuses inspirations (654). Il accorda de nombreux priviléges à cette ville, et y fonda, le 13 décembre 1476, un collége royal pour l'enseignement public des arts libéraux, de la philosophie, de la théologie et du droit canon (655) ; il en donna la direction aux frères prêcheurs, qu'il affectionnait beaucoup, et dont le prieur Eléazar Garnier était son confesseur. Enfin, il fit procéder en sa présence à une translation solennelle des reliques de sainte Madeleine, et, pour leur plus grande sûreté, fit ceindre de murs la ville de Saint-Maximin (656) ; car il est bon de remarquer que plus d'une fois, dans les siècles passés, ces reliques avaient excité la convoitise ; déjà, en 1357 (657), on avait été obligé de les transporter à la Sainte-Baume, dans la crainte des brigands qui ravageaient la Provence.

« Environ un siècle après, vers l'an 1447, des Marseillais qui se trouvaient à Saint-Maximin le jour de la fête de sainte Madeleine, résolurent de les enlever par force au moment de la procession et de les emporter à Marseille, ce qui certainement aurait eu lieu sans l'intervention des bourgeois et gentilshommes d'Arles qui, les armes à la

arrosant et de mes cheveux essuyant, j'obtins la rémission de mes péchés. Pareillement y trouveras ung sarment de vigne avec des feuilles vertes. Procédant de ma bouche toutes ces choses Dieu veuilt être découvertes et certifiées au peuple, et la dévotion être augmentée au lieu de Sainct Maximin où mon corps gist entre les fidelles Chrétiens. Et daultant que l'église est petite, et l'office divin n'y est convenablement célébré, tu y feras édifier une église et couvent de frères prédicateurs en ma révérence d'avoir esté apôtre et les dotteras et magnifieras avec les antres et cavernes de la-Saincte Baume où j'ay faict ma pénitence... » Et ce faict, ladite saincte Marie Magdelleine seroict disparue. »

Il conste cependant de divers monuments qui ne laissent aucun doute à cet égard, que les reliques avaient été trouvées en 1279, tandis que le roi Charles ne sortit des prisons de Barcelone qu'en 1288, c'est-à-dire neuf ans après.

(649) Millin, *Voyage dans le Midi.*
(650) P. Guesnay et P. Columbi.
(651) Ruffi, *Histoire des comtes de Prov.*; Bouche, *Histoire de Provence.*
(652) Bouche.
(653) Bouche ; Ruffi ; Millin ; P. Courtès ; M. de Villeneuve (*Vie de René d'Anjou*), etc., etc.
(654) *Archives de la ville de Barjols.*
(655) Tous les historiens déjà cités.
(656) P. Courtès, *Vie de sainte Madeleine.*
(657) Bouche, *Histoire de Prov.*, t. II.

main, parvinrent à détourner cet enlèvement : « De quoi, les consuls et habitants de « Saint-Maximin, dit l'historien Bouche, fu« rent si reconnaissants, qu'en mémoire de « cette action, comme toutes les années il « venait un capitaine de la ville d'Arles en « celle de Saint-Maximin, le jour de la fête « de cette sainte, accompagné de beaucoup « de ses concitoyens, les consuls de Saint« Maximin lui remettaient en main les clefs « de la ville et défrayaient toute la compa« gnie, cérémonie qui a duré jusques à l'an « 1596, au temps de nos guerres civiles dans « ces provinces. »

« Plus tard, au mois de janvier 1505, des religieux italiens qui étaient au couvent de Saint-Maximin, eurent l'audace d'enlever pendant la nuit le masque d'or qui couvrait la face de sainte Madeleine et quelques reliques de cette sainte pour les porter en Italie ; mais découverts et arrêtés, le parlement d'Aix les condamna à être pendus le 16 juin suivant (658).

« Sous François I[er] aussi, Charles-Quint, dans son excursion en Provence, ayant pris Saint-Maximin, voulait enlever les reliques de la Madeleine. « Je ne sais, si c'était par « dévotion envers cette grande amie de Dieu « ou pour en priver par envie la Provence, « dit encore Bouche, mais la prévoyance des « religieux ayant caché ces saintes reliques « dans le creux d'un puits, rendit tous les ef« forts de l'empereur vains et inutiles (659). »

« Ce n'est pas tout, en plein XVII[e] siècle, l'an 1622, Louis XIII, après avoir visité Saint-Maximin, témoigna l'envie d'obtenir quelques reliques de la célèbre pénitente, dont il venait d'honorer la mémoire; il en adressa la demande au parlement d'Aix, qui chargea aussitôt son premier président et quelques autres de ses membres d'aller prendre une portion du dépôt sacré pour satisfaire le désir royal. Le peuple de Saint-Maximin prit les armes pour s'opposer à l'enlèvement, les plus mutins furent décrétés de prise de corps. En même temps un conflit s'éleva entre les deux parties souveraines; la cour des comptes prétendit avoir seule le droit de connaître de tout ce qui concernait les reliques de Saint-Maximin, et chargea quelques-uns de ses membres d'aller en faire l'inventaire. Instruit de cet arrêt, le parlement se hâta d'en rendre un autre par lequel de nouveaux commissaires furent nommés pour remplir la même mission (660).

« Les reliques des saints étaient alors considérées comme le plus précieux trésor ; chaque époque a ses mœurs et ses idées ; mais le cœur des hommes ne change point, ce sont de tous les temps les mêmes passions, les mêmes faiblesses !

« *Description de l'église.* La façade de l'église de Saint-Maximin est loin de correspondre à la beauté de l'intérieur ; le portail de la grande nef n'a jamais été commencé ; ce n'était qu'à force de siècles que s'achevaient les grands édifices du moyen âge, parce qu'ils coûtaient des sommes immenses. On a voulu cependant expliquer cette nudité extérieure, cette absence de richesses efflorescentes que la main des artistes du temps répandait avec tant de profusion à l'entrée des temples, par un statut de l'ordre de Saint-Dominique, qui aurait été la symbolique traduction d'une idée facile à deviner. Mais cette explication est toute conjecturale, car il ne manque pas d'églises de prêcheurs avec façade ; elle est au surplus en contradiction avec un fait historique qui constate que les religieux de Saint-Maximin eux-mêmes voulurent profiter de la visite du cardinal Mazarin pour lui demander de faire bâtir le portail, lui vantant beaucoup à cet effet la munificence des comtes de Provence à qui l'on devait le monument : « Si ces princes l'ont commencé, « leur répondit glacialement Mazarin, cher« chez un fou qui le fasse finir (661). »

« Les façades des nefs latérales sont pourtant achevées, leur architecture, excessivement simple pour l'époque, porte le cachet du XV[e] siècle ; elles sont chacune percées d'une large fenêtre à lancettes ornée de trèfles et de quatre feuilles et coupées par un double meneau perpendiculaire. La porte placée au fond d'une suite d'arcs décroissants, qui simulent une perspective fuyante et se terminent en ogive, n'est point divisée par un jambage ; sur son tympan circulent quelques légères dentelures autour d'une petite niche vide. Mais la grande nef avec ses pierres rugueuses et inégales, qui semblent attendre encore la main de l'ouvrier, donne à l'église l'aspect d'une chapelle de village. Cette difformité cependant procure une agréable surprise, car en franchissant le seuil de l'édifice, on se trouve brusquement, sans préparation, en face d'une architecture grandiose et foudroyante qui saisit par la majesté de l'ordonnance, par la hardiesse et l'harmonie des proportions.

« Quoique terminée à une époque où le gothique (662) était en pleine décadence, vers la fin du XV[e] siècle, l'église de Saint-Maximin est néanmoins d'un goût sévère et pur, comme en général toutes les fondations de Dominicains. C'est un vaisseau d'une merveilleuse beauté d'ensemble, d'une grande simplicité d'exécution, d'une sou-

(658) Bouche, *Histoire de Prov.*, t. II.

(659) Id., *ibid.* Antonius Arena, poëte provençal contemporain.

(660) Augustin Fabre, *Hist. de Prov.*, t. IV.

(661) Millin, *Voyage dans le Midi.*

(662) Le mot *gothique*, dans le sens où on l'emploie généralement, est parfaitement impropre, mais parfaitement consacré. Nous l'acceptons donc et nous l'adoptons comme tout le monde pour caractériser l'architecture de la seconde moitié du moyen âge, celle dont l'ogive est le principe, qui succéda à l'architecture de la première période dont le plein-cintre est le générateur. (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris.*)

plesse et d'une légèreté de formes vraiment admirables. « Il y a peu d'églises en France, « dit M. Millin, qui présentent autant de « noblesse et d'élégance. » On ignore le nom des artistes qui furent chargés de la direction des travaux, mais on présume qu'ils étaient Italiens, car le style en est le même que celui des plus beaux temples construits en Italie dans le XIVe siècle.

« Ce ne serait point une étude inutile à faire sous le point de vue historique, de suivre la filiation de l'architecture; elle donnerait la mesure de la filiation des idées et de la civilisation en général. En tenant compte aussi de la part que chaque pays y aurait ajoutée, on aurait l'histoire entière de ce pays, car chaque province a pour ainsi dire un genre d'architecture à part, comme elle a une langue, un patois qui lui appartient en propre. Le gothique, qui semble devoir peu s'allier avec le soleil et les mœurs du Midi, s'harmonise pourtant bien ici avec les teintes lumineuses du ciel de Provence et l'imagination de ses habitants; moins sombre et moins mélancolique que les églises du Nord, celle de Saint-Maximin offre un caractère particulier qui ne doit point être perdu de vue et qui trouve peut-être son explication dans cette transmission de l'architecture septentrionale au moyen d'artistes italiens. Les ingénieux détails qui fourmillent de toute part dans les cathédrales gothiques sont ici radicalement supprimés, les pierres n'en sont pas fouillées et ciselées; ce n'est point un poëme hiéroglyphique, une énigme éternellement proposée à l'intelligence, c'est une belle et simple page que l'esprit le moins exercé lit et comprend.

« Par une rare exception aux habitudes du moyen âge, notre basilique n'est point coupée par un *transept*, c'est-à-dire qu'elle ne dessine point une croix; elle a dans œuvre soixante-douze mètres de longueur, vingt-sept mètres de largeur non compris les chapelles dont la profondeur est de dix mètres; la hauteur intérieure de la grande nef est de vingt-neuf mètres vingt-cinq centimètres. On entrant on est stupéfait par l'élévation et la hardiesse des voûtes; seize piliers détachés et quatre engagés soutiennent les retombées des arcades ogivales qui partagent l'église en trois nefs, ces piliers s'élancent audacieusement du sol, détaillés en faisceaux d'élégantes et sveltes colonnettes. Leurs chapiteaux n'ont point de feuillage sculpté, point de festons, point d'arabesques, point de fantaisies sarrazines. Il n'y a pas de galerie non plus qui circule autour de la nef; tout y est simple, mais grand, beau, harmonieux, poétique. Les nervures qui partent des piliers et forment les arêtes des voûtes, en se recourbant en ogive, rappellent par leurs flexibles ramifications les branches de nos forêts; si, comme il est vrai, les labyrinthes des bois sont retracés dans l'église gothique, le type n'était pas loin de Saint-Maximin: la mystérieuse forêt de Sainte-Baume, où la Madeleine avait pleuré ses fautes, devait se retrouver dans le temple élevé pour sa glorification sur sa tombe; il y avait corrélation parfaite. Les clefs de voûte auxquelles viennent se rattacher les nervures figurent le plus souvent un écusson où l'on distingue des signes de blason; on y voit aussi les images de Charles II, fondateur de l'église, et de son épouse. Les murs et les piliers sont construits en pierres calcaires, et la voûte en petites pierres tendres taillées en forme de briques.

« L'intérieur de cette église a eu l'insigne bonheur de ne point être badigeonné. Ils sont rares de nos jours, les édifices religieux qu'un zèle malentendu n'est point venu souiller par ce genre de profanation. « Parmi « les belles églises des provinces riverai- « nes du Rhône, dit M. de Montalembert, « il n'y a guère que celle de Saint-Maxi- « min, la plus célèbre de la Provence, qui « ait échappé jusqu'à présent à la brosse « dévastatrice (663). » Cette rouille austère que le temps a répandue sur les murs produit sur l'âme une religieuse impression. Il faut espérer aujourd'hui que l'énergique réprobation qui s'est manifestée de toute part aura désormais rendu impossible toute entreprise de badigeonnage en grand; mais ce qui est à redouter par-dessus tout, c'est le barbouillage en détail dont presque toutes les chapelles portent des traces; ce sont aussi les grossiers replâtrages qui conservent apparentes les réparations exigées soit à la voûte, soit aux murs, et exécutées sans intelligence et sans art par des Vandales qui portent le nom de maçons; nous ne saurions trop recommander sur ce point notre monument à la surveillance de l'administration.

« Il est à regretter que le pavé de l'église ne soit pas en harmonie avec le reste de l'édifice : les grandes dalles et les pierres tombales qui en couvraient le sol ont disparu depuis une vingtaine d'années pour faire place à un rustique carrelage difforme à la vue, et muet à l'âme et au cœur. Les pavés tumulaires font partie intégrante de l'église gothique, et c'est en méconnaître l'unité que de les supprimer.

« Le sanctuaire est de forme polygonale; il est éclairé par un double rang de fenêtres fort hautes, en forme de lancettes, surmontées de trèfles et de rosaces; les fenêtres des nefs sont dans le même genre, toutes coupées par un seul meneau. Quelques ornements seulement en diffèrent, ce sont, au lieu de rosaces, des quatre feuilles aux lobes plus ou moins aigus, entourées ou non de cœurs et de flammes allongés. Les fenêtres des nefs latérales ont conservé entre les contours des nervures des fragments de leurs anciennes verrières. Celles de la grande nef, uniquement garnies de froides vitres blanches, donnent trop de jour à l'église, mais

(663) *Du vandalisme en France.* — Lettre à Victor Hugo.

sont toutefois préférables aux ignobles vitraux barbouillés de diverses couleurs récemment placés aux fenêtres de l'abside, dont la reconstruction vient d'être néanmoins assez fidèlement exécutée.

« Il serait à désirer que le gouvernement complétât son œuvre en rétablissant les verrières coloriées, puisque le secret de ce genre de peinture a été retrouvé (664).

« Le fond du sanctuaire est orné de belles colonnes de port-or (665) dans le style corinthien, et de riches incrustations en marbre qu'on aimerait mieux ne pas y voir; c'est un détestable anachronisme, comme on savait les faire au temps de Louis XIV, et dont tant de belles cathédrales portent les traces. Ces additions du XVIIe siècle contrarient singulièrement le plan primitif de l'église qu'on aurait dû s'appliquer à conserver; non-seulement leur ordre d'architecture est un contre-sens avec le reste de l'édifice, mais encore placées de manière à envahir une partie du rang inférieur des fenêtres, elles diminuent l'effet que voulait ménager l'artiste. La pensée première, telle qu'elle est sortie du cerveau de l'architecte, était de faire de l'église de Saint-Maximin un édifice entièrement découpé à jour: la multiplicité et la prolongation des ouvertures le démontre; on semble en comprendre aujourd'hui la portée, puisqu'on rouvre en ce moment les fenêtres des absides des petites nefs qui depuis longtemps étaient murées; il faudrait aussi que les autels des chapelles latérales fussent replacés dans le sens primitif, afin de pouvoir encore ouvrir les grandes fenêtres qui les éclairaient jadis; qu'on imagine alors l'effet magique qu'offrirait la vue de ce monument ainsi rétabli dans son originalité primitive, en ayant soin d'y ajouter, bien entendu, de beaux vitraux coloriés, de manière à arrêter les rayons trop vifs du jour, et à n'avoir qu'une mystérieuse clarté, bien en rapport avec la sainteté du lieu. Néanmoins, dans l'état actuel, ce sanctuaire présente un aspect incomparable dans son genre, on le dirait de *verre* suivant la pittoresque expression d'une ancienne inscription de l'église.

« Il y a audessus des marbreries d'assez bons tableaux relatifs à l'histoire de la Madeleine, et des groupes d'anges en plâtre doré qui composent ce qu'on appelle *la gloire;* la plupart de ces personnages sont mutilés et demandent une réparation. Les murailles du rond-point sont revêtues d'une scaïole qui figure des compartiments de marbre de différentes couleurs. On y lit le nom de l'auteur :

(JOANN. ANT. LOMBARD FECIT. 1684.)

« Ces murs sont ornés de bas-reliefs, dont l'un en marbre représente sainte Madeleine transportée par les anges sur la montagne : un de ces anges joue du violon, un autre de la lyre. L'expression de la sainte a quelque chose d'ineffable; elle paraît livrée aux saints ravissements de l'extase et aux douces harmonies du ciel.

« Au-dessous on lit cette inscription relative à l'invention des reliques par Charles II :

D. O. M.

Regnante sereni^mo d. d. utriusq. Siciliæ rege et comite Provinciæ Carolo I, sacratissimum D. M. Magdalenæ corpus V^e idus decembris an 1279, *ab excell^mo principe Salerni Carolo ejus primogenito divino spirante Pneumate* (sic) *eiq; semel et iterum sacratissima pænitente revelante, præsentibus Narbonensi, Arelat., Ebredun. et Aquen. archiepiscopis; spectantibus Magalonensi, Agathensi et Glandensi episcopis, in hac basilica inventum fuit, cujus ut sanctitati et majestati consuleretur, successu temporis nonis videlicet maii an.* 1281, *sex pontificum et decem abbatum convocato sinodo* (sic) *nempe Grimerii, Aquensis arch., Raymundi Aptensis, Petri Sistaricencis, Raymundi Carpentoratensis, Bertrandi Forojuliensis et Guilielmi Venciencis episcoporum; Hyvonis Cluniacencis, Astorgii Sancti-Ægidii, Pontii Aquæ-Bellæ, Bertrandi Silvæcanensis, Guilielmi Francarum-Vallium, Arnaudi Vallis-Magnæ, Alphonsi Thoroneti, Gulielmi Sinamquæ* (sic), *Bernardi Silvæ-Regalis et Joannis Vallis-Regalis abbatum, eorumdum omnium ministerio solemniss^mo ritu et pompa in capsa argentea, in majori ipsius ecclesiæ altar fuit repositum, ejusque caput in aurea theca variis gemmis pretiosisq. circumornata lapidibus, nonis maii anni* 1283, *reconditum ad perpetuam rei memoriam.*

« L'autre bas-relief qui figure la communion de la Madeleine est en terre cuite. Cette composition, d'une onction et d'une délicatesse de touche remarquable, est à elle

(664) Nous avons souvent entendu dire à bien des personnes, estimables d'ailleurs, qu'il faudrait aux fenêtres de l'église des rideaux rouges pour diminuer le jour. Ce serait vraiment là la chose du monde la plus barbare en matière d'art. Comment peut-il y avoir des gens qui ne comprennent pas que suspendre de misérables lambeaux d'étoffe dans les nefs et puis leur adjoindre de longues cordes pour les tirer à volonté, c'est détruire tout l'effet de l'architecture, c'est annihiler la perspective, c'est transformer notre belle et sainte église en un vaste magasin de tentures? C'est la dépouiller de son caractère religieux, de sa majesté, de sa poésie; car tout doit être essentiellement grave et solennel dans l'église gothique. Et les ornements découpés des fenêtres, tout minutieux qu'ils sont, ne renferment-ils pas un sens profond, une idée symbolique? n'aident-ils pas l'archéologue à reconnaître l'âge du monument, les idées humanitaires de l'époque? Pourquoi donc ne pas les laisser à découvert?

(665) Les belles colonnes de port-or d'un noir et d'un jaune fort vif qui parent le maître-autel de Saint-Maximin, ont été tirées du terroir d'Ollières, près de l'ermitage de Saint-Hilaire. (Papon, *Voyage en Prov.*, t. I, p. 82.)

seule tout un petit poëme plein de sentiment; la pose de la sainte pénitente est sublime d'humiliation, et le groupe d'anges suspendu dans l'espace y rayonne d'une grâce celeste.

« Au bas se trouve cette autre inscription qui fait foi de la translation des reliques en présence de Louis XIV :

Noverint universi tam præsentes quam futuri, Christ^mo Galliæ rege Ludovico magno XIV, belli pacisque arbitro, annuente et spectante, una cum seren^ma regina matre D. Anna austriaca ac eccell^mo principe Philipo Borbonio, germano unico, magna principum, ducum atque nobilium comitante caterva, sacras ill^mæ pœnitentis Magdalenæ reliquias ex urna plumbea in porphyreticam pretiosam aliam per summum pont. Urbanun VIII solemni ritu Romæ benedictam, per excels^um dominicum de Marinis, arch. Avenionens. ex ordine prædicatorum assumptum ac dictæ urnæ largitorem munificum, priore ac cæteris religiosis hujusce regiæ dom. assistentibus, ipsius regiæ majestatis jussu et applausu fuisse nonis febr. an. 1660, solemniter translatas. Cujus rei gratia præfati cœnobitæ altare lateritium in marmoreum variis figuris deauratis summis expensis, magna que cura et artificio eleboratis ornatum; ac urnam porphyreticam decoratu immu tarunt, ut lateritiam peccatricem quam ad pedes Domini plurimi viderant, in pœnitentem et porphyreticam mutatam universi viderent, ac admirarent; XIV° *id. ap. an.* 1683. *Funde ergo lacrimas pœnitentiæ, quisquis sis, pœnitentis exemplo, et te totum senties in bonum immaculatum atque translatum, lætusque ac illa audies : Vade in pace.*

« On distingue aussi sur un médaillon le dessin de la Sainte-Baume, telle qu'elle était avant la dévastation de 1793, c'est-à-dire avec son hôtellerie et son couvent.

« Le maître-autel est de marbre jaspé, enrichi de figures et de médaillons de bronze : il date de 1683. A cette époque les Dominicains voulurent remplacer l'autel primitif, qui était de briques, par celui-ci qui coûta quatre ans de travail et vingt-deux mille livres (666). Il est surmonté d'une très-belle urne de porphyre, sur le couvercle de laquelle on voit l'image de la Madeleine en bronze doré. Cette urne est supportée par deux chiens aussi de bronze tenant un flambeau; c'est l'emblème de saint Dominique : lumière et fidélité. L'inscription que nous venons de transcrire nous donne, en quelques mots, l'histoire de cette urne : elle fut un présent de l'archevêque d'Avignon, Dominique de Marinis; le Pape Urbain VIII la bénit à Rome en 1634, et une partie des reliques de la Madeleine y fut transportée le 5 février 1660, en présence de Louis XIV, d'Anne d'Autriche, sa mère, de Philippe de Bourbon et d'un nombreux cortége de princes et de seigneurs.

« La cour de Louis XIV se trouva réunie à Saint-Maximin, elle y arriva le 4 février à l'entrée de la nuit ; « Le roi fut reçu et harangué à la porte de l'église par le prieur « du couvent, revêtu des plus riches orne« ments et accompagné de soixante reli« gieux tenant chacun en leurs mains un « flambeau, et après que ledit prieur eut « présenté l'eau bénite et donné la croix à « baiser au roi et à la reine sa mère, Leurs « Majestés furent conduites processionnelle« ment dans l'église et éclairées de quantité « de flambeaux jusqu'au maître-autel (667). » Le lendemain, le roi et la reine allèrent visiter la Sainte-Baume et revinrent pour la cérémonie de la translation, à laquelle procéda, en leur présence, l'archevêque d'Avignon, au milieu d'un immense concours de peuple. La vieille châsse de Charles II fut ouverte; les ossements qu'elle contenait furent renfermés dans le vase de porphyre destiné à cette fin, conjointement avec les procès-verbaux que dressèrent à cette occasion l'archevêque d'Avignon et les secrétaires de Louis XIV (668), ainsi que tous les écrits qui se trouvaient dans l'ancienne châsse; cela fait, on ferma l'urne, on en donna les clefs au roi qui les fit briser en sa présence, voulant qu'elle ne s'ouvrît que par son ordre; mais en 1793 on tenait peu de compte des ordres des rois; aussi, l'urne ne manqua pas d'être ouverte et les objets qu'elle contenait d'être livrés aux flammes.

« Le chœur est vaste et bien proportionné; pavé en marbre comme le sanctuaire, il renferme quatre-vingt-quatorze stalles et porte le millésime de 1692; ses boiseries sont dignes de fixer au plus haut degré l'attention par le fini du travail et la délicatesse des sculptures; elles sont ornées de vingt-deux médaillons relatifs à l'histoire de l'ordre de Saint-Dominique, de l'exécution la plus franche et la plus correcte (669). Cette menuiserie est grave, solennelle, architecturale, brune de ton, riche de détails; le de-

(666) *Archives de la ville de Saint-Maximin.*

(667) Père Gavoty, *Hist. de sainte Magdeleine.*

(668) Les lettres-patentes du roi et les procès-verbaux sont rapportés en entier par plusieurs historiens, entre autres par Bouche, *Hist. de Prov.*, t. II, p. 1034 et 1035.

(669) Les sujets du côté droit en entrant sont :

S. Dominique,
S. Antonin, archev. de Florence, — S. Pierre Gonzalès,
Albert le Grand,
S. Vincent Ferrier, — . . . .
S. Raymond de Pennafort, — Ste Rosalie de Lima,
. . . . — Ste Catherine de Castello,

Côté gauche :

S. Pierre, martyr, — Le bienheureux Marcolin,
S. Thomas d'Aquin, — Ste Catherine de Sienne,
S. Hyacinthe, — Ste Agnès de Monte-Pulciano,
S. Louis Bertrand,
S. Ambroise de Sienne, — Ste Marguerite de Savoie.
S. Pie V,

Les médaillons supérieurs : traits de la vie de saint Dominique.

(*Note communiquée par M. le curé de Saint-Maximin.*)

vant en est fermé par une grille en fer avec force enroulements dans le goût de l'époque. La porte est surmontée d'un beau Christ et de deux anges assis à côté dans une pose parfaite; de grandes colonnes cannelées, dans le style corinthien, en décorent l'entrée; c'est là un flagrant désaccord avec l'architecture de l'édifice; mais comme en résumé, la beauté de la sculpture fait de ce chœur une des choses les plus remarquables de notre église, nous l'acceptons sans nous plaindre.

« On ne sait pas s'il a jamais existé un jubé. Les architectes gothiques étaient pourtant dans l'usage général de jeter à l'entrée du chœur ces barrières de pierres, si richement découpées, pour dérober aux yeux du peuple les mystères du sanctuaire et ajouter encore à l'effet de la perspective; mais dans l'église de Saint-Maximin, il n'y en a ni trace, ni souvenir.

« Un autre ouvrage de sculpture sur bois bien en rapport avec la majesté du monument, c'est la chaire; grand et beau travail dû au ciseau d'un humble religieux, le frère Louis, qui la termina en 1756. Les sept médaillons dont elle est ornée figurent tous des sujets puisés dans la vie de la Madeleine. Le groupe au-dessus de l'abat-voix est d'un effet grandiose : il représente l'apothéose de cette sainte; au-dessous des médaillons sont les emblèmes des quatre évangélistes et une pomme de cèdre du Liban.

« Le dernier objet qui fixe l'attention dans la grande nef, c'est l'orgue : ce gigantesque instrument avec son double buffet, ses formidables batteries de tuyaux, se trouve placé au-dessus de la grande porte sur d'ignobles colonnes d'ordre ionique en plâtre blanc, brutal anachronisme qui jure avec le reste de l'édifice et suffit pour donner une idée du bon goût du siècle de Louis XV auquel appartient cette construction; quant à l'instrument en lui-même, sorti des ateliers du facteur Isnard peu d'années avant la révolution, riche de quatre claviers, de quarante-neuf registres, d'un clavier de pédales d'une octave et demie, et d'un bourdon de trente-deux pieds, il est le plus puissant et le plus complet de tous ceux du Midi.

« Au-dessous de la tribune de l'orgue, près de la porte, on lit cette inscription relative à la consécration de l'église :

D. O. M.

Anno reparatæ salutis MDCCLXXVI, *die* XIX *septembris, regiam hanc basilicam, subinvocatione S. Magdalenæ, solemni ritu consecravit illust. ac rever in* X° *pater d. d. Jacob franc. Thomas d'Astesan ord. præd., episcopus Nicensis hujus regii conventus alumnus.*

« Dans la nef du sud ou du rosaire, la première chose à remarquer c'est aussi une inscription en caractères gothiques qui résume en quatre distiques l'histoire de l'église · la voici :

1279. *Carolus astrifero nobis demissus olympo*
Floriger erexit tecta Tonantis ope.
1480. *Andegavus pastor nostris Renatus in oris,*
Hoc simul inceptum continuavit opus.
1515. *Franciscus, sublime decus, radiantia pergit,*
Templa quidem, cujus nomen ad astra volat.
1519. *Quippe Renatus ovans clara de stirpe Sabaudus,*
Has ædes vitreas nunc rutilanter agit.

« Le dernier René dont il s'agit c'est le bâtard de Savoie, grand sénéchal et gouverneur de Provence sous François Ier. Nous voyons par là que quatre princes, Charles II, René d'Anjou, François Ier et René de Savoie, contribuèrent à l'édification et l'embellissement de notre église.

« Au-dessus de cette inscription est un tableau représentant Tobie, son fils et l'ange. Cet ouvrage, dû au pinceau d'un jeune artiste de Saint-Maximin, M. Bertrand, parut au salon de 1829. Il a été donné par l'auteur, dont il peut être considéré comme l'heureux début.

« En général, l'église de Saint-Maximin n'est pas très-riche en tableaux; nous citerons cependant dans cette nef celui de sainte Anne, sur un autel adossé au chœur, peint par un habile coloriste, Michel Serre, catalan de nation, mais justement considéré comme peintre français, parce qu'il vint se fixer à Marseille et y mourut l'an 1733. Ce tableau, très-incorrectement dessiné, est plein de vie et d'une grande vigueur de pinceau, la teinte en est chaude et accentuée; il y a aussi quelque chose qui se ressent de l'origine espagnole de l'artiste dans la beauté matérielle du visage de la sainte et dans le réalisme de ses formes.

« Une autre toile non moins digne d'attention et qui se fait remarquer par des qualités opposées, c'est celle de saint Dominique, dans la chapelle de ce nom. Le dessin est d'une irréprochable pureté, la composition bonne, la lumière parfaitement distribuée, tout y est calme, gracieux, bien ordonné; la tête d'un des chérubins est d'une beauté vraiment idéale. On ignore le nom du peintre à qui est dû ce tableau, mais à coup sûr il appartient à l'école française.

« Suivant l'usage établi dans presque toutes les grandes églises à ogives, une suite de chapelles règne à l'entour des nefs, et chacune de ces chapelles correspond à une travée. Les nefs latérales, au lieu de tourner autour du chœur, s'arrêtent à ses côtés et se terminent en absides.

« L'autel du Rosaire, placé en face de la nef, se trouvait anciennement dans l'église des Capucins; le devant en est remarquable; il y a été récemment adapté par les soins de M. le curé, qui l'a tiré de la poussière où il gisait depuis longues années. C'est un curieux morceau de sculpture sur bois doré du XVIe siècle; quatre sujets y sont représentés : le départ de la Madeleine; Jésus-Christ apparaissant à la Madeleine sous

la forme de jardinier; au bas de la tunique du Christ, on lit ces mots avec cette orthographe : *Jesus salvator mondi verbom;* Madeleine chez Simon le pharisien et Jésus-Christ prêchant à la Madeleine. Ce bas-relief est l'ouvrage d'un artiste de Saint-Maximin, comme l'indique l'inscription qu'on y trouve : *Johannes Begini hujus civitatis fecit.* 1536.

« Autrefois le Rosaire servait d'église paroissiale, tandis que l'usage du chœur appartenait exclusivement aux religieux; c'est ce qui donna lieu, peu d'années avant la révolution, à un singulier procès entre l'archevêque d'Aix et les Dominicains : l'archevêque prétendait avoir le droit d'entrer dans le chœur sans la permission du prieur du couvent, parce que l'église de Saint-Maximin se trouvait sous sa juridiction; le prieur lui déniait ce droit, distinguant dans l'église deux parties, l'une soumise à la juridiction séculière, l'autre exclusivement monacale, et par conséquent ne relevant de lui en aucune manière; la question fut portée devant le parlement de Provence qui donna gain de cause aux Dominicains.

« La nef du nord, ou du *Corpus Domini*, renferme plusieurs objets dignes d'attention.

« La chapelle de Sainte-Madeleine qui s'y trouve, facile à reconnaître à cause des nombreux *ex-voto* qui couvrent ses murs, dut sa fondation dans le XVe siècle à un vœu de Jean le Maingre, maréchal de Boucicault, dont la vaillance servit si bien le roi Charles V et son fils Charles VI. Il fit construire à ses frais deux chapelles, l'une dans l'église supérieure, l'autre dans l'église souterraine de Saint-Maximin; ces travaux lui coûtèrent onze cent cinquante florins d'or (670). L'autel actuel, d'une belle menuiserie, n'a guère plus de soixante ans de date; on y voit une mauvaise copie de la Madeleine de Lebrun dont on admire l'original au Louvre, et qu'on dit être le portrait de La Vallière.

« Celle qui la précède immédiatement est sous le vocable de saint Louis, évêque de Toulouse, fils de Charles II, fondateur de l'église. Ce saint prélat étant mort et ayant été canonisé pendant la construction du monument, Robert son frère, alors comte de Provence, ordonna, en 1337, que la première chapelle achevée dans l'église de Saint-Maximin lui fût dédiée. Il écrivit à ce sujet au prieur du couvent (671). Ses ordres ne manquèrent point d'être exécutés; mais l'autel qu'on y voit aujourd'hui est moderne et n'offre rien de remarquable.

« La chapelle de Saint-Eloi possède un élégant autel portant le millésime de 1661.

« Celle de Saint-Jean, qui vient après, est ornée d'antiques et belles peintures sur bois; ces peintures, pleines d'intérêt pour ceux qui aiment à suivre le progrès des arts à l'époque de leur renaissance, renferment les qualités et les défauts des œuvres du temps. Divers sujets y sont représentés, tous divisés en compartiments : Jésus-Christ apparaissant à la Madeleine sous la forme de jardinier, la décollation de saint Jean-Baptiste, sainte Marthe domptant la Tarasque, saint Thomas avec l'inscription gothique : *Bene scripsisti de me, Toma;* sur un médaillon séparé on distingue un missionnaire prêchant à des sauvages; on voit aussi de grandeur naturelle saint Thomas d'Aquin, saint Sébastien, saint Antoine et saint Laurent tenant un livre ouvert sur lequel ces mots en gothique : *In craticula te Dominum non negavi, te D. J. C. confessus sum;* et au-dessus, à l'extrémité du tableau qui se recourbe en forme d'auvent, la sainte Vierge, Jésus-Christ sur la croix, saint Jean écrivant l'Apocalyse et l'Annonciation avec cette inscription : *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum Verbum.* Cet autel a conservé toute sa physionomie gothique; il est le seul qui, à notre grande satisfaction, soit encore placé dans le sens primitif, c'est-à-dire qu'il fait face à l'entrée de l'église.

« L'autel enfin qui mérite le plus d'être observé c'est celui du *Corpus Domini*, placé au fond et en face de la nef; il est aussi décoré de vieilles peintures sur bois très-appréciées par les amateurs. Ces peintures datent de 1520. On y voit un beau Christ en croix entouré de 16 médaillons figurant les diverses scènes de la Passion. Les personnages sont revêtus d'ajustements singuliers, comme on en prêtait dans le moyen âge aux Juifs ou Orientaux dont on ne connaissait pas le costume; malgré la raideur du dessin et l'accent primitif du trait, on y reconnaît le cachet d'un maître; le mérite de la composition est immense pour la finesse des têtes et le précieux des détails, les fonds des médaillons forment des paysages riants et variés dans lesquels l'on distingue le palais d'Avignon, le Colysée et plusieurs monuments romains, ce qui ne nous empêche pas d'attribuer sans crainte cet ouvrage à l'école flamande; car il ne manquait pas, à cette époque, de peintres flamands qui quittaient leur pays pour aller s'inspirer sous le ciel de l'Italie et en rapporter des souvenirs. Sur les côtés de l'autel sont quelques têtes isolées pleines d'expression et de vérité. Le devant est aussi orné d'une belle peinture représentant la descente au tombeau; les têtes des saintes femmes et des disciples y ont cette expression pathétique et douloureuse dont les artistes gothiques possédaient si bien le secret. Un chartreux assiste à ce mélancolique spectacle et ne paraît pas du tout étonné de se trouver en pareille compagnie; au-dessous on lit en caractères gothiques :

MESSIRE JACQUES DE BEAUNE,
CHAMBERLAN DU ROI, SEIGNEUR
DES BLACHAR A FAIT FÈRE C'EST
AUSTIER. — 1520 ET 29 DE MAIY.

(670) Manuscrit de M. de Saint-Vincent.
(671) Cette lettre est rapportée en entier par Bouche, *Hist. de Prov.*, t. II.

« La sacristie est vaste, majestueuse, vraiment digne de l'église; de belles boiseries formant armoires en décorent les murs, et des arabesques entrelacés sont peints à fresque sur la voûte; elle possédait autrefois d'immenses richesses, des vases et des calices d'or, des châsses d'argent, des ornements éblouissants de pierreries. Son trésor était des plus opulents, les rois et les souverains pontifes avaient prodigué leurs dons. Mais tout disparut en 1793; ce fut Barras qui, dans le club de Saint-Maximin, vint en décréter la spoliation, sous le prétexte des besoins de l'armée. Un simple paysan, membre du club, seul se leva pour protester contre cet acte de vandalisme; il eut dans la bouche des paroles honorables qui furent sans succès, tout fut pillé. Il ne reste plus aujourd'hui de tant de merveilles qu'un seul objet, bien précieux comme monument historique, c'est une chappe en soie brodée d'or. S'il faut en croire la tradition, cet ornement aurait appartenu à l'évêque saint Louis mort en 1299, ce qui le ferait remonter au XIIIe siècle; les dessins qu'on y voit, divisés en compartiments, représentent des sujets de l'Ancien Testament et divers mystères de la Passion.

« Malgré les dévastations du vandalisme révolutionnaire, l'art eut pourtant le bonheur d'échapper à ses atteintes : la conversion qu'on fit de l'édifice en magasin à fourrages le préserva de toute dégradation.

« Le dernier objet qui attire les regards dans l'église de Saint-Maximin, c'est la chapelle souterraine où l'on conserve le chef de la Madeleine; autrefois la châsse qui le renfermait était d'un prix inestimable, ornée de la couronne de Charles d'Anjou, d'un masque d'or massif et de la statuette agenouillée d'Anne de Bretagne, aussi d'or massif émaillé; aujourd'hui cette châsse est tout simplement de bois doré, un verre placé devant la table de la sainte permet de l'examiner librement; le sacristain ne manque pas de faire observer ce qu'on appelle le *Noli me tangere*, c'est-à-dire l'endroit du front où, selon la légende, Jésus-Crit toucha la pécheresse. Cette tête, un os du bras et des cheveux, c'est là tout ce qu'on trouve à Saint-Maximin des dépouilles mortelles de l'illustre pénitente; le reste, à diverses époques en a été dispersé dans la chrétienté; c'est aussi ce qu'en 1793 des personnes pieuses sauvèrent du naufrage. On montre un ancien reliquaire en cuivre doré, tout fleurdelisé, portant une date qui paraît être celle de 1135. Il renferme *la sainte Ampoule*, petite fiole de verre contenant de la terre et des pierres teintes dit-on, du sang de Jésus-Christ. « Le jour de la Passion, dit Bellefo« rêts, cette fiole montrée aux fidèles se « remplissait de sang, et il n'y a guère bon « catholique en Provence qui n'ait vu chose « si rare et si merveilleuse (672). »

« Cette crypte renferme encore quatre tombeaux, intéressants monuments de l'art comme de l'histoire du christianisme. Trois de ces sarcophages sont de marbre et un d'albâtre, c'est ce dernier qu'on dit avoir renfermé le corps de sainte Madeleine; il est mutilé au point de ne pouvoir reconnaître aucun des sujets qui y sont figurés. Les trois autres sont, d'après la tradition populaire, ceux de saint Maximin, de saint Cidoine et de sainte Marcelle. Divers sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament y sont sculptés en relief; sur celui de saint Maximin on distingue une crèche, le massacre des innocents, le reniement de saint Pierre; sur celui de saint Cidoine, le plus grand de tous, on voit l'aveugle-né, l'hémorrhoïsse, la multiplication des pains, le lépreux, la résurrection du fils de la veuve de Naïm, la résurrection de Lazare, le sacrifice d'Abraham, le hibou égyptien : la tablette est soutenue par des anges; sur celui de sainte Marcelle, ce sont des monstres marins, des rudentures en spirale et deux figures de saints. Ces tombeaux font l'admiration des antiquaires. Il y a aussi quelques pierres incrustées dans les murs où l'on remarque des dessins d'une haute antiquité; elles présentent des figures de face, droites et raides; Daniel dans la fosse aux lions, le sacrifice d'Abraham, et une image de la Madeleine avec cette inscription indéchiffrable, que nous transcrivons seulement pour la satisfaction des archéologues :

MARIA VIRGO,
MIN ESTERDÈ,
TEMPVI OC EROSAIE.

« Ce lieu était autrefois en grande vénération : les femmes non plus que les hommes armés n'y pouvaient entrer; les têtes couronnées elles-mêmes se conformaient à cet usage. Les comtes de Provence manquaient rarement de le visiter; les rois de France aussi accomplissaient ce pèlerinage : le roi Jean y vint en 1362, Charles VI en 1389, Louis XI en 1417 (673), Louis XII, encore duc d'Orléans, en 1494, et Anne de Bretagne en 1503. François Ier y vint avec sa femme, sa mère et sa sœur en 1516; il laissa de glorieuses marques de son passage, comme l'atteste ce distique, extrait d'une inscription aujourd'hui détruite :

Cumque fuit præsens in sanctæ Magdalis æde,
Est rex largitus munera magna potens (674).

(672) *Cosmographie universelle* (1575), p. 524.

(673) Louis XI convoitait la Provence. Ce pèlerinage lui servit de prétexte pour visiter ce pays. A son retour, il voulait exiger du roi René l'abandon de ses Etats en échange d'une pension viagère de 60 mille francs de rente. Cette injurieuse proposition fut rejetée. (Marquis de Villeneuve-Trans, *Hist. de René d'Anjou.*)

(674) Bouche, *Hist. de Prov.*, t. II; P. Guesney, *De adventu Magdal.*

« Henri II, Catherine de Médicis, Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV vinrent aussi faire leurs dévotions dans ce lieu de prières où s'agenouillèrent plusieurs souverains pontifes. Ceux dont l'histoire a conservé les noms sont : Jean XXII, Benoît XII, Clément XI, Innocent IV, Urbain V, Grégoire XI et Clément VII.

« Cette chapelle fut aussi, en 1610, le théâtre des exorcismes d'une jeune personne, Madeleine de la Palud, qu'on prétendit avoir été ensorcelée par Gaufredy, prêtre bénéficier en l'église des Accoules de Marseille. Madeleine fut amenée : « Pour prendre ad-« vis du P. F. Sébastien Michaëlis, prieur « du couvent royal de Saint-Maximin et rece-« voir l'absolution de luy comme inquisi-« teur de la foy, si d'adventure il y avait en « elle quelques cas réservés, et après lui « faire faire une neufvaine à la sainte cha-« pelle où gist la sainte Magdeleine, et « l'exorciser soir et matin, pendant lequel « temps les diables feirent des mouvements « fort étranges, se tourmentant beaucoup, « mais ne voulant jamais parler (675). » Alors il conseilla de mener Madeleine à la Sainte-Baume où les exorcismes durèrent plusieurs mois - là les démons firent de longs discours, *Verrine* et *Belzébut* furent très-éloquents... Sébastien Michaëlis, jugeant que Madeleine était bien possédée, communiqua le tout au président du parlement d'Aix ; Madeleine obtint grâce et Gaufredy fut brûlé vif, comme *coupable du crime de rapt, séduction, impiété, magie, sorcellerie et autres abominations*. (Arrêt du parlement d'Aix.)

« Disons maintenant quelques mots sur l'extérieur de l'église. On n'y voit point cette sombre couleur des siècles dont l'atmosphère du Nord recouvre ses monuments; les pierres sont ici d'une teinte chaude et dorée comme sous le ciel de l'Italie. Les contre-forts et arcs-boutants qui soutiennent les murs sont un mélange de force et de souplesse, de hardiesse et de solidité; ils ont un double rang de gargouilles pour rejeter l'eau, à l'exception de ceux récemment réparés où, *par économie*, l'on a jugé à propos de supprimer ces monstres de pierre.

« Ces nouvelles constructions, faites sans intelligence et sans soin, sont lourdes et disproportionnées; elles se lézardent déjà de toute part et bientôt menaceront ruine; c'est ainsi que les hommes de notre époque bâtissent pour la postérité. Il est vraiment déplorable de voir gaspiller de cette manière les fonds publics et profaner nos anciens monuments.

« Il manque à notre église une belle flèche pour dominer l'édifice. Le clocher, si toutefois nous pouvons donner ce nom à une simple tour attachée aux murs de l'abside qu'elle dépasse de peu, possédait avant 93 une brillante sonnerie; mais le creuset de la république en revendiqua toutes les cloches pour les transformer en pièces de canon ou en gros sous.

« En 1826, le conseil municipal en a fait replacer une à ses frais : elle pèse 41 quintaux et a coûté 5,000 fr.

« Cette notice, longue et fastidieuse pour la plupart de nos lecteurs, paraîtra sans doute courte et superficielle aux hommes graves qui font de nos monuments une étude sérieuse. Il y aurait certainement encore beaucoup de choses à dire sur l'église de Saint-Maximin; néanmoins dans cet édifice, les détails ne sont rien, ils disparaissent et s'effacent devant la majestueuse beauté de l'ensemble. Les investigations de l'antiquaire tombent ici devant l'admiration de l'artiste : l'enthousiasme ne comporte point l'analyse.

« Si l'on veut maintenant avoir une idée complète du monument, en restaurer par la pensée tout le magique aspect, il faut le rétablir dans son originalité primitive, lui restituer par l'imagination ses beaux vitraux coloriés, ses anciens ornements, ses somptueuses décorations; ce n'est pas tout, il faut encore en repeupler la solitude; il faut au pied de ses autels mettre en prière chaque corporation avec ses insignes, ses usages, ses habits si variés, si pittoresques; il faut replacer dans leurs stalles les quatre-vingt religieux qui les remplissaient jadis, et dans le sanctuaire, ces prêtres vêtus d'or dont les chants s'élevaient accompagnés par la grande voix de l'orgue. Alors l'église reprend de la vie, son glorieux passé semble sortir de la tombe, on peut juger de l'effet entier de l'édifice; on a devant soi un magnifique spectacle où tout s'harmonise admirablement ; tandis qu'aujourd'hui, en contemplant cette vaste et belle église, avec ses ornements mesquins, ses nefs désertes, ses stalles vides, sans chapitre, sans cérémonies, desservie seulement par deux pauvres prêtres, on éprouve malgré soi une impression pénible, un profond sentiment de tristesse.

« Certes, nous ne nous repaissons pas de chimères, et nous ne prétendons point ressusciter un passé mort probablement pour toujours; mais si la révolution a tué la splendeur du culte, il est une chose qu'heureusement pour nous elle a épargné, c'est le monument. Tâchons de transmettre à l'avenir de notre pays cet héritage de son passé. L'Etat, depuis bientôt quinze ans, s'est chargé de pourvoir à ses besoins; mais l'allocation annuelle qui lui est destinée est loin d'être suffisante. L'église de Saint-Maximin mérite au plus haut degré l'intérêt de la nation; que la nation ne lésine point avec elle, qu'elle ne lui marchande pas quelques écus pour son entretien. Réparons les édifices élevés par nos pères, mais réparons-

(675) Extrait du livre intitulé : *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente séduite par un magicien, par R. P. F. Michaelis, prieur du couvent de Saint-Maximin.* (Paris, 1614). Ce recueil est assez rare.

les avec intelligence et fidélité. Conservons-les dans leur vérité historique, en supprimant les décorations parasites qui les déshonorent, et en nous conformant en tout à la pensée de l'artiste du moyen âge, au style et au caractère du monument. Que ces belles pages de l'architecture ne soient point défigurées à plaisir par la brutale imagination des architectes de département qui, pour la plupart, peuvent être d'excellents maçons, ou d'habiles tailleurs de pierres, mais qui souvent n'entendent rien aux choses d'art. Epargnons-nous les reproches de l'avenir; l'art est une chose sainte dont il faut avant tout écarter les profanes !

« Mais ce n'est pas le seul point de vue artistique, c'est aussi l'orgueil national qui doit nous faire vénérer ces grandes œuvres des siècles passés, car elles sont les boulevards de notre histoire; c'est aussi le sentiment religieux, car, nous ne craignons pas de le dire, tous ces accessoires si négligés des églises gothiques importent plus qu'on ne le pense vulgairement aux intérêts de la religion. Ils ne représentent pas seulement une idée, une époque, une croyance éteinte; ils sont encore les symboles de ce qu'il y a de plus sacré et de plus vivace dans la foi catholique. « Pour bien prier, dit « M. de Montalembert, il nous faut nos vieil« les églises, telles que la piété si féconde « et si ingénieuse de nos aïeux les a con« çues et créées, avec tout leur symbolisme « inépuisable et leur cortége d'inspirations « célestes, cachées sous un vêtement de « pierre (676).

« C'est pourquoi, effacer sur nos monuments religieux et historiques les injures du temps et des hommes, n'est-ce pas là une noble tâche, une œuvre sublime? C'est celle qui est départie à notre époque; rendons-nous dignes de notre mission; que cette protection éclairée que nous devons aux arts soit pour nous un titre de gloire devant la postérité!... »

SAINTS (Les). *Voy.* Caractères, Contrastes, Types.

SAMEDI SAINT. Analyse du chant de l'office de ce jour. *Voy.* Modes ecclésiastiques.

SAPHIR (Le). Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

SARDE (La). Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

SARDOINE (La). Couleur symbolique. *Voy.* Couleurs.

SAXE (Tombeau du maréchal de). *Voy.* Strasbourg.

SCHUTZ (Henri), dit Sagittarius. Compositeur allemand, né en 1585. *Voy.* Musique.

SCULPTURE. D'après les considérations auxquelles nous nous sommes livré, soit dans notre dissertation préliminaire, soit au mot Peinture, et qu'il serait, par conséquent oiseux de reproduire ici, nous estimons que la sculpture ne doit pas plus son origine au hasard ou à quelques timides essais, que les autres arts libéraux. *Ab Jove principium*, sera toujours notre devise sur ce point comme sur tout le reste. Et ne voyons-nous pas, en effet, la sculpture briller d'un grand éclat chez les peuples les plus anciennement connus, tels que les Juifs (677), les Assyriens (678), les Iduméens (679), les Egyptiens (680) et même les Indiens (681), bien avant les essais informes qui en furent faits beaucoup plus tard chez d'autres nations? Ne savons-nous pas que le même peuple peut passer successivement de la civilisation à la barbarie, et de la barbarie à la civilisation? Cela s'est vu plus d'une fois, et les révolutions, qui bouleversent de temps à autre les plus grands empires, sont un terrible argument contre le système aussi absurde qu'impie du progrès indéfini, tels que l'entendent, en haine de Dieu et de la révélation divine, les rationalistes et les humanitaires de nos jours.

« L'architecture et la sculpture étaient dans l'origine des actes divins: les premiers édifices furent des temples; les premières statues furent des dieux. L'art fut soumis au culte, et par conséquent à la tradition.

« Les premières statues furent de bois ou d'argile (682). On taille le bois, on pétrit l'argile en se jouant, et l'on s'étonne d'avoir ébauché une statue. On veut mieux faire, on fait mieux; on approche de la nature; on l'atteint, on la dépasse: l'art est fait (683).

« Si la plastique ou l'art de modeler l'argile a des exigences particulières, la fragilité de la matière rendra le sculpteur timide: il s'efforcera autant que possible de ramasser sa statue en un seul morceau; il craindra de séparer le bras du corps, d'ou-

(676) *Du vandalisme en France.* (*Revue des Deux-Mondes*, 1833.)

(677) Par exemple, dans la construction du temple de Salomon et dans la partie décorative de ce célèbre édifice.

(678) Dans leurs temples et dans leurs palais.

(679) Dans les colonnes et les galeries aériennes qu'ils avaient sculptées sur les flancs des montagnes. (*Voy.* Architecture.)

(680) Sur leurs obélisques, leurs pylônes, comme dans leurs temples, dans leurs palais souterrains.

(681) Dans les grottes merveilleuses d'Ellora et d'Eléphantis. Nous pourrions citer plusieurs autres exemples de ce genre que nous fournit l'antiquité la plus reculée.

(682) Dans la Grèce, c'est possible; mais ailleurs, qu'en savez-vous? Parmi les statues qui nous restent, celles qui ont disparu en si grand nombre, et qui proviennent d'une époque beaucoup plus ancienne que les premiers temps de la Grèce, il y en a en pierre et en métaux de diverses qualités. L'histoire, d'ailleurs, en fait une mention trop claire, trop explicite, pour qu'il puisse rester le moindre doute à cet égard. (*Note de l'auteur.*) *Voy.* Statuaire.

(683) Nous maintenons toutes nos réserves touchant cette manière par trop absolue d'exposer la marche de l'art.

vrir les jambes, de laisser flotter la draperie. La moindre chose détruirait son ouvrage.

« La toreutique, ou sculpture sur bois, est plus hardie; la statue peut ouvrir les jambes, écarter les bras; elle peut se pencher en avant et en arrière, au mépris même des lois de l'équilibre. Le bois est si léger qu'un crampon de fer suffira toujours à fixer une statue dans les poses les plus hardies.

« Le plus haut degré de la plastique fut la sculpture de bronze et de marbre. La sculpture sur bois aboutit à la statuaire chryséléphantine. On s'avisa de faire des statues de bois, dont le visage et les mains étaient de marbre ou d'ivoire; on dora les draperies, puis on les fit en or (684).»

Il était réservé à l'art chrétien d'élever la sculpture à sa plus haute expression, et de lui donner le plus grand développement qu'elle eût jamais atteint, dans ces admirables églises sur lesquelles elle a jeté comme un immense voile de broderies aussi belles pour le fini de l'exécution que pour les motifs de la composition. Parlons d'abord des églises romanes. On est émerveillé devant un portail tel que, par exemple, celui de Saint-Gilles (685), à la vue de ces détails infinis de sculpture, dont la prodigieuse variété n'altère en rien l'imposante, l'harmonieuse unité, à la vue de ces belles figures d'hommes et d'animaux symboliques, et de tous les autres types hiératiques auxquels cette sublime page de pierre et de marbre emprunte un cachet mystérieux et divin. Qu'est-ce que la fameuse procession des Panathénées sculptée sur la frise du Panthéon, auprès de ce portail de Saint-Gilles et de ses analogues (686), au point de vue de la grandeur, de la conception et de l'impression qui en résulte? Combien une procession de jeunes filles en l'honneur de la déesse Minerve est froide, et pour la composition, et pour l'effet qu'elle produit, comparativement à cette vaste composition hiératique de la façade de Saint-Gilles, sur laquelle s'est épuisé tout le luxe, toute l'ornementation des byzantins! « Elle se présente, dit M. Mérimée, comme un immense bas-relief de marbre et de pierre, où le fond disparaît sous la multiplicité des détails. Il semble qu'on ait pris à tâche de ne pas y laisser une seule partie lisse : colonnes, statues, frises sculptées, rinceaux, motifs empruntés au règne végétal et animal, tout s'entasse, se confond; des débris de cette façade, on pourrait décorer dix édifices somptueux. » Mais ce que nous admirons à cette façade, plus encore que la profusion inouïe des noblesses sculpturales qu'elle étale à nos regards, c'est le caractère si fortement accusé de noblesse et de grandeur, que lui imprime l'expression éminemment hiératique des personnages divers qui la composent, non moins que l'ordonnance générale de cette magnifique page de l'art (687). Malheureusement, la petitesse de la ville où elle se trouve, et son éloignement des grandes routes, font qu'elle est à peine visitée par quelques rares voyageurs, tandis que le portail de Saint-Trophime d'Arles, grâce à la position plus heureuse de cette ville, est beaucoup plus connu, quoique d'une moindre importance quant aux dimensions. C'est ce qui nous porte à lui consacrer une courte description.

D'après Emeric-David (688), la construction en aurait été commencée vers le milieu du XIIe siècle. « Le portail de l'église de Saint-Trophime d'Arles, dit-il, terminée en 1152, dernier soupir du ciseau grec, reporte l'imagination vers les plus belles époques de l'art; on y retrouve encore dans les attitudes, du naturel; dans les draperies, de la simplicité; dans les têtes, de la vérité, de la dignité, de l'énergie, et quelquefois sur les bas-reliefs, d'heureuses réminiscences des compositions antiques. »

Que ce beau portail soit le dernier soupir du ciseau grec, nous l'accorderons si l'on veut, bien que l'assertion donne prise à plus d'une difficulté; mais que les types hiératiques qui occupent une si large place dans sa composition générale, en fassent la principale beauté et l'élèvent, en somme, au-dessus des œuvres de sculpture de la Grèce les plus vantées, c'est là un point incontestable et qui ressortira des détails dans lesquels nous allons entrer à ce sujet.

« Les deux ventaux de la porte principale, » dit M. Estrangin, avocat à Arles (689), « viennent se fermer sur une colonne antique de granit : sur le piédestal de la colonne, allongée d'un morceau de marbre blanc, *quatre hommes sont agenouillés*, symbole du triomphe de la foi sur les nations barbares. Dans les entre-colonnements on a sculpté en relief, mais dans de petites proportions, les principales histoires de l'Ancien Testament, telles que *Samson sur les genoux de Dalila*, un philistin lui coupe les cheveux, etc.; pour le Nouveau Testament, on trouve celles qui se rapportent à la sainte Vierge, à l'Enfant Jésus, à l'adoration des Mages, à saint Joseph à la fuite en Egypte, etc., etc., chacune de ces

(684) *Mémoire sur l'île d'Egine*, par M. About, membre de l'école française d'Athènes. (Paris, 1854.)

(685) Petite ville près de la Méditerranée, non loin d'Aigues-Mortes, remarquable par son ancienne église collégiale bâtie par les comtes de Toulouse et dont il ne reste presque plus que le grand et magnifique portail, l'un des plus beaux assurément qui existent dans tout l'univers catholique.

(686) Comme ceux de Vézelay, de Civray, de Moissac, de Notre-Dame la Grande de Poitiers, et plusieurs autres.

(687) Elle a été reproduite dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, par Charles Nodier, Taylor et Cailleux, pl. 287, de même que la vis et l'église souterraine de Saint-Gilles, pl. 288 et 289.

(688) Dans son *Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs les plus célèbres*.

(689) Dans ses *Etudes archéologiques, historiques et statistiques sur Arles*, p. 204 et suiv. (Aix, chez Aubin, 1838.)

histoires forme un petit carré en relief. L'art est à sa naissance (690) comme dans les reliefs analogues du cloître.

« On remarque parmi ces sculptures une âme que deux anges élèvent et présentent à l'Eternel; c'est celle de saint Etienne, premier martyr, à qui cette église fut d'abord consacrée, et dont l'entière légende est rappelée par d'autres sculptures; là deux hommes sont prêts à le lapider; ici, le martyr semble monter au ciel.

« Les côtés intérieurs et les grands entre-colonnements sur le premier plan sont décorés de statues en pied qui portent les marques distinctives des apôtres et leurs noms gravés perpendiculairement. Une figure d'évêque portant la crosse, accompagné de deux assistants et de deux anges soutenant la mitre, représente saint Trophime premier évêque. On lit sur son *pallium* ce distique gravé perpendiculairement :

Cernitur eximius vir, Christi discipulorum
De numero Trophimus, hic septuaginta duorum.

« A la droite du portail, le plus près de la porte, est saint Pierre tenant un livre fermé, sur la couverture duquel est gravé ce vers:

Criminibus demptis, reserat Petrus astra redemptis.

« Après vient saint Jean l'évangéliste, tenant aussi un livre fermé, sur la couverture duquel on lit ces caractères gothiques :

XPI DILECTUS JOES EST IBI SECTUS.

« C'est après saint Jean et en contournant, qu'on voit saint Trophime, revêtu de ses habits pontificaux, avec le *pallium* à l'antique, sur le pendant duquel est gravé le distique *cernitur*, etc., ci-dessus imprimé. Après est placé saint Jacques tenant un livre fermé sur lequel on lit : SCS JACOBUS. Vient ensuite saint Barthélemy, portant un livre ouvert et sur les deux feuillets qui se présentent on lit : SCS BARTHOLOMOEUS.

« A la gauche du portail et le plus près de la porte est saint Paul, avec un rouleau déployé qui descend de son épaule gauche jusqu'au dessous de sa poitrine. Sur ce rouleau est gravé ce distique :

Lex Moysi celat quod Pauli sermo revelat,
Num data grana sinæ per eum sunt facta farinæ.

« Saint André vient ensuite; il tient un livre fermé sur lequel est gravé un vers qu'il n'a jamais été possible de lire. Sur le bas sont représentés *cinq pains*, allusion au chapitre VI, vers 9 de l'Evangile de saint Jean.

« Après saint André et en contournant est représenté *le martyre de saint Etienne*, il a sur l'épaule gauche une espèce d'étole sur laquelle on lit ces quelques lettres : PRO-XPO STE-PHS ; le reste ne peut se lire, mais cette inscription désigne évidemment *Etienne proto-martyr* (691).

« Après saint Etienne est saint Jacques tenant un livre ouvert sur lequel on lit : *scs Jacobus*. Enfin, ensuite de saint Jacques vient saint Philippe; sur la couverture de son livre on lit : *Scs Philippus*.

« Les sculptures les plus élevées du fronton de la corniche se rapportent au jugement général et dernier. Au-dessus du tympan, des anges sonnent de la trompette pour appeler les nations autour du trône de l'Eternel. Dans le tympan, Jésus-Christ est au centre d'un médaillon, emblème de l'univers : sa tête porte une couronne, insigne de souveraineté; une croix, symbole de son sacrifice et de son triomphe, surmonte la couronne; il lève la main pour rendre ses irrévocables arrêts. Autour de lui un lion, un bœuf, un aigle et un ange, symbole des évangélistes, présentant les livres sacrés de la foi (692).

« L'arcade est circulaire, elle est formée de plusieurs bandes; sur la plus élevée, des anges groupés prient le Seigneur et chantent ses louanges. Des scènes du jugement dernier sont sculptées en relief sur la frise. Au milieu, les douze apôtres assis tiennent chacun à la main le livre des évangiles, symbole de l'apostolat. A gauche sont des âmes, les unes, prêtes à entrer en paradis, les autres allant paraître devant Dieu; à droite des hommes nus et enchaînés par un même lien dont un démon tient l'extrémité sont traînés à l'enfer; leurs pieds touchent déjà les flammes. Au retour, un groupe de damnés se tord au milieu du feu; au retour opposé, Adam et Eve rappellent le péché originel et la mort.

« Des méandres et des vagues sont sculptés sur la frise : est-ce un symbole des démons ou des péchés capitaux ? ou plutôt ces emblèmes et ces animaux fantastiques, d'un masque maussadement gai, sont-ils la représentation des schismes et des hérésies, que terrassèrent les Pères de l'Eglise ? Faut-il enfin n'y voir que de simples ornements? »

Nous répondrons : Les méandres et les vagues dont il est ici question, représentent cette mer couleur de verre que saint Jean dans l'*Apocalypse* (693), nous montre en

(690) Il peut l'être, sous certains rapports, mais il ne l'est pas assurément sous celui de l'invention et de la composition qui se révèlent clairement dans la vaste et harmonieuse ordonnance de ce portail. (*Note de l'auteur.*)

(691) Nous croirions plutôt qu'elle signifie : *Pro Christo Stephanus passus est martyrium.* (*Note de l'auteur.*)

(692) La réunion de ces quatre figures symboliques forme ce qu'on appelle le *Tétramorphe* (dérivé du grec), et qui est devenu un des principaux motifs de l'iconographie chrétienne. Il est basé sur la célèbre vision d'Ezéchiel et sur un passage analogue de l'*Apocalypse* que nous rapportons plus bas. (*Note de l'auteur.*)

(693) Voici ce passage : *Et in conspectu sedis*

face de l'Agneau. Cette belle figure a été souvent employée par les artistes du moyen âge, et elle ne pouvait être mieux à sa place que dans le sujet dont il s'agit. En ce qui concerne les animaux et les personnages grotesques et fantastiques, nous ferons observer que ces figures grimaçantes et monstrueuses qui se montrent surtout à l'extérieur de nos basiliques et qu'on appelait jadis *magots*, de Gog et Magog qui doivent venir à la fin du monde avec l'Antéchrist, représentent en effet le génie du mal planant sur la tête des fidèles pour les écarter de l'Eglise qui est le symbole du bien. Saint Paul nous dit positivement que nous avons à nous garantir des esprits de malice répandus dans les airs. Telle fut l'origine des gargouilles et de ces nombreuses têtes grimaçantes que les architectes chrétiens firent saillir des cheneaux, des toits, des clochetons et des galeries aériennes des cathédrales, pour signifier ces légions infernales de démons qui peuplent notre atmosphère, ne cessant de conspirer contre notre salut que nous ne pouvons obtenir que dans l'Eglise de Dieu. De cette opposition entre les figures grotesques, hideuses ou terribles de l'extérieur du temple, et les figures si douces, si pures, si angéliques que le sculpteur et le peintre sur verre avaient réservées pour l'intérieur, il résulta un contraste saisissant qui ne pouvait que rehausser la beauté de nos édifices religieux. Nous pouvons nous-mêmes juger de ce genre d'effet, dans celles de nos basiliques qui ont échappé aux ravages du temps et à ceux plus destructeurs encore des vandales du protestantisme et de la révolution.

Comment quitter le portail de Saint-Trophime sans parler du cloître merveilleux de la vénérable basilique, chef-d'œuvre du genre, et qui ne le cède peut-être qu'à l'incomparable *Campo-Santo* des Pisans? Maintes fois nous avons visité et étudié ce délicieux bijou de l'art chrétien; nous avons admiré ses quatre grandes galeries, dont deux romanes et deux ogivales, ainsi que les nombreuses colonnettes en marbre blanc qui flanquent toutes ses gracieuses arcades (694), et leurs chapiteaux historiés reproduisant, avec une variété pour ainsi dire infinie, les scènes si touchantes et si naïves de l'Ancien et du Nouveau Testament. Néanmoins nous n'hésitons pas à céder encore la plume à l'écrivain qui l'a décrit, comme le portail, avec le patriotisme d'un chrétien et avec l'exactitude d'un observateur patient et consciencieux. Voici comment il s'exprime :

Malgré les dégradations et les mutilations qui remontent à 1793, époque où cette basilique était sans culte, même sans pasteur, et avait été transformée en *temple de la Raison*, on reconnaît facilement les sujets du plus grand nombre des sculptures, en général tirées de la Bible. Le cloître de Saint-Trophime est une nouvelle preuve qu'au moyen âge les peintres et les sculpteurs prenaient les sujets, pour l'architecture et la décoration des églises, dans l'histoire sainte et dans l'histoire ecclésiastique.

A gauche, en partant de l'entrée principale, côté de la cour extérieure, on remarque un autel à trois niches, vraisemblablement du XVIe siècle, que l'on aperçoit des deux entrées principales : extérieure, en venant du côté de la cour; intérieure, en venant du côté de la basilique. Cet autel, lors des processions des chanoines dans le cloître, servait de station, et de nos jours encore il reçoit la même destination, lorsque la rigueur des saisons ne permet pas aux processions de sortir de l'église et les circonscrit dans cette enceinte. Alors les marbres reflètent la lueur des torches; l'écho des voûtes porte au ciel, en les répétant, les cantiques de Sion, et les pontifes, étincelant de pourpre et d'or, précédés du chœur des vierges, cachées sous les longs voiles blancs, se montrent et disparaissent en longue file derrière les colonnes sveltes et légères du monument.

La galerie première, en partant de cet autel (côté du couchant du préau), de quatorze arcades en ogive, fait face à la porte intérieure qui de l'église introduit dans le cloître. Cette galerie commence par les statues en pied de saint Trophime et d'un apôtre; les sculptures sont du XI siècle, les pilastres, revêtus d'arabesques. Une longue inscription en caractères gothiques sur le piedestal est, à l'exception des mots : OBIIT ANNO M.CCC.LXXXVIII, difficile à expliquer, parce qu'elle se rapporte à un dignitaire peu connu qui paraît être un doyen du chapitre

tanquam mare vitreum simile crystallo; et in medio sedis, et in circuitu sedis, quatuor animalia plena oculis ante et retro.

Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilæ volanti. (*Apoc.* IV, 6, 7.)

(694) Elles sont au nombre de cinquante. Les douze de la galerie du midi, ainsi que les quatorze de la galerie du couchant et leurs voûtes correspondantes sont en ogive. Les douze arcades de la galerie du levant et celles de la galerie du nord sont, au contraire, ainsi que leurs voûtes, en plein cintre. Cette différence si nettement tranchée s'explique par la diversité des époques auxquelles furent construites ces galeries, comme nous le verrons plus bas. Le préau carré qui est au centre, a dix-sept mètres du midi au nord, et dix-neuf de l'orient au couchant.

Ce beau cloître fut commencé en 1181, ainsi qu'il résulte d'inscriptions tumulaires authentiques, et devint celui du chapitre de la cathédrale d'Arles, dont les chanoines adoptèrent en 1183, sur la proposition de l'archevêque Pierre Aynard, la règle des chanoines réguliers de Saint-Augustin. Le prélat lui-même prit la robe blanche, qui était celle de l'ordre adopté. Les chanoines d'Arles ne furent sécularisés qu'en 1489, par le Pape Innocent XIII, dont le neveu, Nicolas Cibo, de Gênes, était alors archevêque de cette ville. Il existe encore autour du cloître une bonne partie des anciens bâtiments canoniaux.

pitre décédé à cette époque. La lettre entrelacée ou sigle, que croit entrevoir dans cette inscription l'auteur du *Guide* (pag. 385), nous paraît être l'A, qui était en usage dans les inscriptions lapidaires des Xe, XIe et XIIe siècles, et qui appartient au mot *decanus*.

Les chapiteaux des colonnettes de cette galerie présentent successivement en relief : sur la première, les têtes des douze apôtres, un lion et un griffon symbolique, la Vierge et saint Joseph ; Gabriel et la vierge Marie, c'est-à-dire le mystère de l'Annonciation ; sur la troisième, au centre, la dernière scène de Jésus avec ses disciples, et, sur un des côtés, ***sainte Marthe muselant un animal monstrueux et chimérique***, la tarasque, qui a donné son nom à une ville voisine, Tarascon, et dont l'image sculptée dans le cloître d'Arles prouve la haute antiquité de ces histoires fantastiques, merveilleuses, du moyen âge (695).

Sur la quatrième, ***la fuite en Egypte de Marie et de Joseph avec Jésus, enfant;*** sur la cinquième, ***l'histoire de Samson***, vainqueur du lion et lui-même vaincu par Dalila, qui, pendant son sommeil, rasa ses cheveux ; sur la sixième, ***la Lapidation de saint Etienne***, premier martyr et premier patron de l'Eglise.

La galerie, côté nord, conduit de la porte intérieure de l'église à la porte des salles du chapitre ; à l'angle, le pilier est soutenu par un Père de l'Eglise en forme de cariatide et dont le nom n'est plus lisible. Le pilier a plusieurs panneaux ; chaque panneau est composé de deux tableaux sculptés. Sur la partie inférieure on a représenté les pèlerins d'Emmaüs, leur table décorée de colonnes en rel ef que le temps a effacées ; sur la partie supérieure, ***les trois Marie portent des vases de parfum au tombeau du Christ.***

Un saint crossé est à l'angle ; une inscription au bas indiquait son nom, elle n'est plus lisible ; l'encadrement est formé par deux pilastres entourés de rinceaux.

L'autre panneau est également divisé en deux parties.

Le Saint-Sépulcre est au centre ; dans la partie inférieure, ***les soldats préposés à sa garde sont endormis.*** Un ange est sculpté des deux côtés du saint sépulcre, d'où s'élève, dans une nuée, la croix triomphante avec cette inscription : SEPULCRUM DEI.

Sur le plan le plus élevé, ***Jésus monte au ciel;*** l'***Ascension***,

Le rinceau ou enroulement de la frise est en feuilles d'acanthe et entoure les quatre galeries.

La statue de l'apôtre saint Pierre, symbolisée par les clefs, touche à ce pilier et commence la galerie du levant. Les chapiteaux des colonnettes, ici encore, sont sculptés : sur la première, ***la Résurrection de Lazare*** se lit avec netteté ; sur la deuxième, ***le Sacrifice d'Abraham*** ; sur la troisième, ***Les Israélites campés dans les plaines de Moab, bénis par Balaam, des hauts lieux de Baal.*** La scène est caractérisée par l'ânesse de Balaam et par une tour avec cette inscription : ISRAEL. Un pilier surmonte immédiatement trois figures de saints, dont l'une est remarquable par les sandales et la besace, symbole des ordres mendiants.

Sur la sixième est figurée ***l'Apparition du Seigneur à Abraham dans la vallée de Mambré:*** Abraham porte sur ses épaules à Sara, dont le nom est visiblement gravé, le veau gras destiné à ses hôtes. Sur la septième, on distingue un homme tenant un livre ouvert sur lequel est écrit PAULUS, entouré de vieillards qui l'écoutent : évidemment, c'est ***la Prédication de saint Paul*** dans l'aréopage d'Athènes.

Trois statues entourent le troisième pilier : la première représente l'apôtre saint Jacques, puisqu'elle porte sur un livre l'inscription JACOBUS ; la seconde offre ***le Christ montrant ses plaies à l'apôtre Thomas***, troisième figure de ce groupe.

Sur le chapiteau de la septième colonnette et en relief, mais en raccourci, un vaste tableau : c'est ***le Peuple d'Israël et ses troupeaux***, et comme sujet principal, ***Moïse recevant du Seigneur les tables de la loi***, avec cette inscription : TABULA MOYSI.

Les sculptures des huitième et neuvième colonnes sont fantastiques et de pur ornement.

Le pilier le plus rapproché, et qui forme angle, présente, d'un côté, ***un apôtre debout***, dont une inscription indiquait le nom, mais elle est entièrement effacée ; de l'autre côté, ***un saint présente un livre*** sur lequel est gravé le nom STEPHANUS. Dans les panneaux figurent, d'un côté, ***la Lapidation de saint Etienne***, martyr ; de l'autre, ***l'Ascension de Jésus.***

Le mur parallèle aux colonnes de cette galerie était découpé en arcades : il conduisait au réfectoire, lorsque ce cloître servait de monastère.

Sous le rapport de l'architecture, les arcs doubleaux de cette partie de l'édifice, ornés de culs-de-lampe et de feuilles d'acanthe, doivent fixer l'attention.

La galerie du côté nord offre un cintre

(695) Ceci est plus qu'une histoire fantastique ; c'est un admirable symbole de la victoire que sainte Marthe, sœur de Lazare, remporta dans cette contrée alors idolâtre, par l'Evangile qu'elle y apporta, sur le monstre du paganisme représenté par un dragon que, le jour de Sainte-Marthe, une jeune fille mène à l'église enchaîné, pour qu'il meure sous l'eau bénite. Ce jour-là est, de temps immémorial, un jour de grande fête pour la ville de Tarascon et ses environs. Ces sortes d'allégories destinées à rappeler le triomphe, par la prédication évangélique, du christianisme sur l'idolâtrie, nous les retrouvons dans plusieurs autres cités ; mais celle dont il s'agit est une des plus expressives, des plus poétiques. (*Note de l'auteur.*)

plein, mais surbaissé du côté du préau pour faciliter l'écoulement des eaux pluviales. Elle commence encore par *la Lapidation de saint Etienne*, sujet qui reparaît plusieurs fois, parce que ce martyr était le patron de l'Eglise. Le martyr est entre deux pilastres ornés de rinceaux, et le nom STEPHANUS est lisible.

Dans les panneaux on a sculpté : sur le plan inférieur, *la Lapidation;* sur le plan supérieur, *l'Apothéose*, c'est-à-dire Jésus-Christ décernant à Etienne la palme du martyre. Dans la partie supérieure de cette galerie, entre les archivoltes et la corniche, les évangélistes sont symbolisés par des têtes de bœuf, de lion, etc. (696).

Les sculptures des chapiteaux des colonnettes de cette galerie, représentent, en raccourci :

Le premier, les mystères de *l'Annonciation*, de *la Visitation de la Vierge*, de *la Naissance du Christ* et de *la Purification;* le second, trois aigles et un ange, les ailes déployées.

Sur le troisième, *l'Ange annonce aux bergers la naissance du Christ.*

Les sculptures qui entourent le deuxième pilier de cette galerie rappellent la flagellation de Jésus : *un soldat est armé de l'instrument de la flagellation; Judas*, sur le côté, *porte dans une bourse le prix du sang du juste et de sa trahison; le Christ est attaché à la colonne.* Mais ce Christ ayant été détaché du groupe par accident, n'est plus à sa place; il est conservé au musée d'Arles : sans doute on le rétablira incessamment pour compléter ce tableau.

Sur les chapiteaux des colonnes qui l'avoisinent on distingue :

Sur l'une, *le roi Hérode, le Massacre des Innocents et Rachel pleurant ses enfants;* sur l'autre, *la Fuite en Egypte, le Sommeil des rois mages et l'avertissement du ciel de n'aller point retrouver Hérode;* sur le troisième, *l'Arrivée chez Hérode des mages;* leurs trois chevaux accolés, remarquables par des selles arabes à haut dossier, ornent un des côtés du chapiteau.

L'agneau de saint Jean-Baptiste surmonte le troisième pilier, dont les bas-côtés sont occupés par deux statues; l'une est *la reine de Saba*; l'autre, *un saint;* on reconnaît sur les pierres de ces deux statues des traces ou restes de peinture, en usage au moyen âge.

L'adoration des rois mages, *leur sommeil*, *l'avertissement du ciel*, reparaissent de nouveau sur le chapiteau de la septième colonne.

Plusieurs sujets occupent celui de la huitième : 1° *la Fête des palmiers* et *l'Entrée de Jésus à Jérusalem;* 2° *la Conversion de saint Paul;* le sculpteur a choisi le moment où l'Apôtre des gentils est renversé de cheval.

Les apôtres réunis au cénacle et la descente de l'Esprit-Saint, le mystère de la Pentecôte, sont indiqués sur la neuvième.

La statue de saint Mathias, élu dans le cénacle à la place de Judas, suit immédiatement au quatrième pilier; l'inscription n'est plus lisible.

Les panneaux de ce pilier représentent trois sujets : 1° *le Lavement des pieds;* 2° *la Cène;* 3° *le Baiser de Judas.*

A l'angle, une statue supporte une coquille qui sert aujourd'hui de bénitier; elle est adossée à un puits dont l'ouverture et les parois extérieures sont, comme au puits de la cour de l'archevêché, formées avec la base renversée et forée d'une colonne de marbre blanc, qu'on suppose avoir été enlevée du théâtre antique. Là, sans doute, était primitivement le baptistère, auprès du préau du cloître qui, à la même époque, servait de cimetière; car, au moyen âge, le baptistère, comme le cimetière, était auprès de l'église, mais en dehors.

Dans le panneau, Jérusalem, le temple et la montagne sont en relief; le sculpteur a voulu faire allusion aux tentations inutiles de Satan envers Jésus-Christ.

La statue du pharisien Gamaliel, en pied et de grandeur naturelle, sert de montant à ce panneau. Une inscription gothique sur le livre placé entre ses mains porte en caractères gothiques très-prononcés : GAMALIEL. (*Act.* v, 34.)

Cette statue d'un docteur pharisien et cette autre statue qui supporte la coquille du baptistère ne seraient-elles point une allusion à la vocation des Juifs et des gentils? Tout était symbole dans les sculptures de cette époque.

Une autre série de faits, un autre genre d'architecture, se développent dans la galerie du midi, construit en 1380 par l'archevêque Conzié, et qui se termine à gauche par un autel, à droite, par le puits, également ancien; ce puits devait fournir l'eau pour le baptistère qui s'y trouve adossé. Au moyen âge, les baptistères étaient auprès des cathédrales, mais en dehors : tels sont encore dans l'Italie moderne, les baptistères de Constantin à Rome, de Pistoie et de Pise, ce dernier construit en 1153.

Cette galerie, dont la voûte est en ogive,

(696) Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler ici que la tête de bœuf est attribuée à saint Luc, celle de lion à saint Marc, celle d'homme à saint Matthieu, et celle d'aigle à saint Jean. Le bœuf symbolise la force du style de saint Luc, ou bien le sacrifice de Zacharie; dans saint Marc, l s prédications de saint Jean-Baptiste retent ssent comme le rugissement du lion dans le désert; saint Mathieu raconte la généalogie *humaine* du Sauveur, tandis que saint Jean, prenant l'essor de l'*aigle*, s'élève au-dessus de la terre pour aller chercher dans les cieux les secrets de sa divine, de son éternelle génération. (*Note de l'auteur.*)

offre cette particularité, que les chapiteaux des colonnettes ne forment qu'un seul bloc, et qu'on y voit une colonne et un pilastre, puis une colonne et un pilier.

Les sujets de sculpture de cette galerie, au lieu d'être puisés dans la Bible, l'ont été dans l'Histoire ecclésiastique, et principalement dans celle des ordres religieux; chose naturelle, puisque ce cloître comme celui de Saint-Jean de Latran à Rome, était dans l'origine le couvent des chanoines réguliers de Saint-Augustin.

Première colonne : ***Des religieux écoutant la prédication du Sauveur;***

Deuxième colonne : ***Des religieux invoquant la protection de la sainte Vierge.***

Le second pilier est orné de niches vides surmontées d'un baldaquin gothique, indice que ces niches devaient contenir des statues qui ont disparu.

Troisième colonne : ***Des confesseurs de la foi chargés de liens.*** — Chapiteaux fantastiques, un pilastre.

Quatrième colonne : ***Des martyrs enchaînés;*** du côté du préau, ***des bourreaux armés de massues;*** du côté opposé, un autel de la primitive église; sur le troisième pilier, ***des martyrs en surplis et en dalmatique, pendus ou déjà la corde au cou; la main de Dieu est étendue vers eux.***

Quatrième pilier, encore ***des martyrs enchaînés;*** sur le derrière, ***des bourreaux armés des instruments du supplice;*** sur le devant, ***un évêque donnant la bénédiction.*** Trois niches, aujourd'hui privées de leurs statues décorent également ce dernier pilier.

L'architecte a placé en saillie, du côté parallèle aux colonnettes, des chapiteaux couronnés de figures symboliques qui paraissent désigner des Pères de l'Eglise mis en présence des martyrs. La voûte de cette galerie, également en ogive, porte, du côté opposé au préau, sur un mur plus ancien qui date évidemment de la même époque que la partie en plein cintre, c'est-à-dire, du XIe siècle, tandis que la partie en ogive est du XIIIe.

Contre ce mur on remarque encore les vestiges d'une porte à plein cintre, qui devait introduire dans l'intérieur du couvent; on suppose que le réfectoire était de ce côté. La salle capitulaire et d'autres appartements servent, depuis 1835, aux écoles gratuites des dames de Saint-Charles ou sont loués comme greniers à blé; il en était ainsi avant la révolution de 1789, et depuis la sécularisation des chanoines en 1489.

Toute la partie de l'édifice destinée à leur habitation, lorsqu'ils étaient réguliers et cloîtrés, a éprouvé et a dû éprouver de notables changements, qui ne permettent plus de constater avec précision l'état primitif de ce couvent.

Les sculptures des chapiteaux des colonnettes se rapportent toujours à des sujets de la Bible, répétés même plusieurs fois.

Sur la première : ***Lapidation de saint Etienne,*** sujet qui revient souvent. Sur la deuxième, répétition de l'histoire de Samson: d'un côté, il est représenté ***terrassant le lion;*** de l'autre, ***Dalila lui coupe les cheveux.*** Sur la troisième, de nouveau, ***sainte Marthe et la tarasque;*** un homme ***s'arme pour assommer cet animal fantastique...*** (697)

A côté, la statue d'un saint, on voit sur son cothurne les traces de lettres gothiques impossibles à déchiffrer.

Quatrième colonne : ***La Madeleine chez le pharisien versant un vase de parfum sur les pieds de Jésus.***

Cinquième colonne : ***Deux tours, un ange,*** et ***sainte Barbe*** s'appuyant sur une tour percée d'une TRINITÉ de fenêtres.

Sixième colonne : ***Jésus couronne la sainte Vierge que deux anges adorent et encensent*** (l'Assomption).

Septième colonne : ***Descente du Saint-Esprit sur les disciples réunis*** (allusion aux fêtes de la Pentecôte).

La quatrième et dernière galerie s'ouvre par l'***Assomption du Christ,*** figurée en relief dans l'entre-colonnement.

Un des personnages de ce tableau porte une inscription gravée qui n'est plus lisible.

Les chapiteaux des colonnettes de la quatrième et dernière galerie, en feuilles d'acanthe du côté du préau, présentent, du côté de la galerie, des sujets bibliques sculptés.

Sur la première colonne : ***Jésus dans le jardin des Olives, entouré de ses disciples, leur donnant le livre du Nouveau-Testament,*** sur lequel on ne peut lire que le premier mot : TABULA. De simples feuilles d'acanthe sont sculptées sur les deuxième et troisième. Sur le chapiteau de la quatrième, ***la fille de Pharaon présente à son père Moïse, qu'elle a sauvé des eaux du Nil.***

Les dégradations empêchent de distinguer les autres sujets. Des figures de saints ornent les entre-colonnements.

Mettre en relief dans les sculptures de ce cloître les histoires et les mystères des livres saints, telle a donc été évidemment la pensée des artistes; mais la dégradation de certaines parties des sculptures ne permet pas de traduire tous les détails minutieux de leur œuvre.

Ce cloître s'harmonise avec l'architecture et les sculptures du beau portail de la même église. Les ornements et les statues gothiques sont, il n'en faut pas douter, au moins en partie, de la même époque que le portail. L'art et le ciseau grec ne peuvent avouer que les fûts des colonnettes en marbre blanc et les ornements en feuilles d'acanthe d'une riche sculpture, tout le reste, même le rinceau ou enroulement de la frise, est du beau moyen âge : il n'est pas en France un artiste

(697) *Voy.* la note 695 ci-dessus relative à ce sujet.

qui l'ait vu sans l'admirer. Il a exercé les pinceaux les plus habiles : M. Granet l'a reproduit dans un beau tableau, et M. Huart, professeur de dessin au collége d'Arles, son élève, en a peint des études exposées au salon de 1834, et qui ont mérité les éloges du maître.

Le cloître est le vestibule de l'église; il prépare aux pensées de recueillement. Dans l'isolement de ces vastes galeries, sur ce préau qui renferme les ossements blanchis d'anciens ministres du Très-Haut, en lisant ses inscriptions funéraires, vieilles de plusieurs siècles, en présence de ces prélats de marbre vénérables dans leur immobilité, le corps s'humilie, l'esprit s'élève à Dieu et les vanités de la vie se taisent : les douleurs se calment en face du dogme consolateur de l'immortalité de l'âme (698).

Pour la sculpture chrétienne, au XIII[e] siècle et suivants, *voy.* les articles ALBI (*Cathédrale d'*), AMIENS (*Cathédrale d'*), REIMS (*Cathédrale de*), STRASBOURG (*Cathédrale de*), STATUAIRE, FRANCE.

SCULPTURE SUR BOIS. *Voy.* AMIENS.

SCULPTURE SUR BRONZE. *Voy.* PISE.

SENLF (LOUIS). Célèbre compositeur allemand, né en 1585. *Voy.* LUTHER, MUSIQUE.

SÉQUENCES. *Voy.* GRÉGORIEN (CHANT).

SÉRAPHINS. *Voy.* ANGES.

SERNIN (*Eglise de* SAINT-), à Toulouse. *Voy.* CARACTÈRE, DIMENSIONS.

SEXE. Beauté physique, morale et surnaturelle de l'homme et de la femme. *Voy.* BEAU, CONTRASTE, CONVENANCE, EXPRESSION.

SON DES INSTRUMENTS. *Voy.* OPÉRA, TIMBRE.

SOPHIE (*Eglise de* SAINTE-), à Constantinople. *Voy.* COUPOLE.

SOUFFLOT. Architecte de l'église Sainte-Geneviève à Paris. *Voy.* DÔME.

SPIRE (*Cathédrale de*). *Voy.* DIMENSIONS.

SPONSA CHRISTI. Prose de la Toussaint dans le rite parisien. — Analyse du chant de cette prose. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

STARNINA (GHERARDO). Peintre florentin né en 1354 et mort en 1406. *Voy.* PEINTURE.

STATUAIRE. Bien que ce terme rentre sous la dénomination générale de *sculpture* (699), il a néanmoins une acception propre qui en restreint le sens à *l'art de faire des statues.* C'est dans cette acception restreinte que nous le prenons ici. Mais avant de parler de la statuaire chrétienne proprement dite, nous tenons à combattre ce préjugé issu du naturalisme et du rationalisme modernes, à savoir, qu'on ne trouve point, dans la haute antiquité, de trace de la pratique de la statuaire, et que cet art, comme tous les autres, contenu seulement en germe dans l'esprit de l'homme des temps sauvages ou primitifs, n'est parvenu qu'au moyen de tâtonnements et de progrès successifs à l'état de perfection où nous le voyons aujourd'hui. Déjà, au mot SCULPTURE, et dans plusieurs autres articles de ce Dictionnaire, nous avons signalé la fausseté et les tristes conséquences par rapport à l'histoire et à l'intelligence de l'art, de ce système absolu de perfectionnements successifs, opposé à la révélation divine par l'orgueil de nos libres penseurs, système aussi impie en religion qu'absurde et contradictoire en esthétique et en poésie, puisqu'il ne tend à rien moins qu'à nous représenter l'humanité tout entière comme s'élevant progressivement, par ses seules forces, de l'état *d'avorton* à une *perfection divine.* Je ne reviendrai donc pas sur les considérations péremptoires que, dans plusieurs articles de cet ouvrage et surtout dans la deuxième des Dissertations préliminaires qui lui servent d'Introduction, j'ai fait valoir contre ce système essentiellement moderne de l'*homme-plante*, qui voudrait avoir si bon marché de la révélation et des traditions historiques de tous les peuples. Seulement, je me contenterai d'ajouter ici à ces exemples et documents péremptoires que j'ai déjà cités en faveur de la pratique immémoriale en faveur de la sculpture, quelques-uns des principaux et non moins nombreux exemples que nous fournit, dans le même sens, l'histoire universelle, par rapport à la statuaire, en particulier.

Salomon, qui écrivait à une époque bien plus reculée que celle des Grecs, nous parle, à l'occasion de l'idolâtrie, de la fabrication des statues d'or et de la peinture, comme de deux arts déjà très-anciens de son temps (700). Les ouvrages de bronze et les statues des chérubins que ce prince fit exécuter par le célèbre Hiram, artiste phénicien, dans le Temple du Seigneur; l'érection et la décoration si riche, si splendide, de ce temple lui-même, sont loin, certes, d'accuser l'enfance de l'art. Mais, beaucoup plus anciennement, la fabrication du Serpent d'airain, dans le désert; celle du Veau d'or et la réduction de cette statue en poudre n'indiquent ni hésitation ni tâtonnement dans des opérations d'un genre si difficile et si compliqué (701). Les recommandations fréquentes que Dieu fit par Moïse et par les autres prophètes, à son peuple, d'éviter le culte des idoles, suffi-

(698) *Etudes sur Arles*, p. 183-202.

(699) Parce que les statues sont ordinairement sculptées. Je dis *ordinairement*, car il y en a et il y en eut toujours en argile, en terre cuite et en fonte. Ce dernier procedé fut très-usité chez les anciens peuples. Tous ces procédés sont compris dans le nom générique de *statuaire*.

(700) *Qui appellaverunt deos opera manuum hominum, aurum et argentum, artis inventionem, et similitudines animalium aut lapidem inutilem opus manus antiquæ.* (*Sap.* XIII, 10.)

(701) L'énumération que nous lisons dans l'*Exode*, des vases d'or et d'argent et des autres objets précieux que les Hébreux apportèrent de l'Egypte, prouve que la ciselure et généralement tout ce qui se rapporte à l'art de travailler les métaux, était aussi avancé que le reste chez ce peuple célèbre dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

raient, à elles seules, pour prouver combien l'art de la statuaire était répandu dans ces temps reculés. Beaucoup plus tard, et à une époque cependant très-ancienne par rapport aux Grecs et aux Romains, nous voyons Nabuchodonosor faire construire, pour l'exposer dans une vaste plaine, une statue colossale en or, qui n'avait pas moins de soixante coudées de haut et six de large (702).

A propos des magnificences de l'art, dans le vaste et antique royaume d'Assyrie, on est moins disposé à taxer de mensonge ou d'exagération le récit que nous en ont laissé Hérodote et d'autres historiens, maintenant que des fouilles pratiquées sur l'emplacement de Ninive et sur celui de Babylone ont amené des découvertes inespérées, et (pour ne parler ici que de la statuaire) ont retiré des profondeurs du sol où elles étaient ensevelies depuis tant de siècles, ces superbes statues équestres de granit, qui sont venues révéler au monde étonné un art puissant, fier, vigoureux, indépendant et complétement original, dont on ne soupçonnait pas même l'existence. Cette grande découverte des statues des rois d'Assyrie a produit la même sensation (mais plus profonde encore) que celle que causa dans le monde artistique, en 1807, la découverte des célèbres marbres d'Egine, qui vint infliger un éclatant démenti à ces belles théories sur *l'origine et le progrès des arts*, si répandues à cette époque, et qui, dans notre temps de rationalisme et de naturalisme, conservent encore, malgré l'évidence des faits, de nombreux partisans (703).

En ce qui concerne les Egyptiens, les Iduméens, les Indiens; ce que nous en avons dit, au mot Sculpture, suffirait, à défaut des documents plus précis et plus détaillés que nous fournit l'histoire sur ces diverses nations, pour prouver que la statuaire n'y était point à l'état de germe ou de rudiment.

Quant à la Grèce, personne n'ignore combien elle s'illustra dans cette brillante et si difficile partie de l'art, et combien fut grande et sensible l'influence qu'elle exerça pour en propager le goût et la pratique parmi les nations, ses voisines, et plus tard chez les Romains devenus ses vainqueurs, et ses tributaires, quant aux beaux arts, au moins en partie. C'est ainsi que la statuaire fut toujours, de même que la peinture, l'architecture et la musique, pratiquée sur le globe, sans qu'on puisse lui assigner une origine locale bien déterminée (704). Mais aussi, de même que les autres arts, et dans la mesure qu'elle comportait, elle a été ennoblie, purifiée, exaltée, surnaturalisée et en quelque sorte divinisée par le génie chrétien. Et telle a été, au moyen âge, et particulièrement en France, l'expansion et la popularité de cet art, que ce n'est point par centaines, mais par milliers, qu'il faut compter les statues dont il a peuplé l'intérieur de nos cathédrales, et qu'il a multipliées avec autant d'intelligence que de prodigalité sur les parvis de leurs splendides frontispices, dans leurs niches innombrables, sur leurs pinacles aériens et sur leurs hardis clochettons.

Il y a dix ans, j'écrivais à l'une de nos sommités archéologiques, au savant, à l'incisif M. Didron, en lui envoyant une *Dissertation* que je venais de publier sur la statuaire du moyen âge, et notamment sur les admirables figures qui décorent les portails de la cathédrale de Strasbourg : « Disons bien aux partisans fanatiques de la *cabane grecque*, que nos monuments chrétiens, qu'ils n'ont jamais étudiés, ne le cèdent en rien, même sous le rapport de la beauté et de l'harmonie des proportions, aux monuments antiques. Disons-leur aussi que notre statuaire chrétienne, qu'ils ont encore moins étudiée, offre un bien plus grand nombre de chefs-d'œuvre (même à ne les considérer que sous le rapport de la beauté de la forme) que la statuaire païenne. Cette proposition paraît exorbitante à ces messieurs, et cependant, rien de plus facile à prouver; car Strasbourg, Chartres, Auxerre sont là avec leur population de statues, dont un grand

(702) *Nabuchodonosor rex fecit statuam auream, altitudine cubitorum sexaginta, et statuit eam in campo Dura provinciæ Babylonis.* (*Dan.* III, 1.)

(703) Ils viennent de recevoir un nouveau démenti, toujours à propos de l'Assyrie qui décidément nous apparaît comme une nation étonnamment avancée dans la pratique de tous les arts du dessin, et même dans les procédés les plus ingénieux de la mécanique. On lit en effet dans une lettre de M. Loftus, datée de Kouyunjik, le 12 février 1855, et adressée au trésorier des souscriptions pour les fouilles de l'Assyrie :

« Nous venons de trouver dans le palais sud-est, à Nemrod, une grande collection de magnifiques ivoires, reste d'un trône ou de meubles. Ils avaient été adaptés ensemble au moyen de rivets, de coulisses et de rainures. Beaucoup offrent des traces de dorures et d'émaux; on les brisa probablement pour en tirer l'or et les bijoux dont ils furent ornés autrefois. Il y a dans toute la collection un caractère égypto-assyrien bien décidé. Des têtes égyptiennes d'une exécution parfaite se trouvent mêlées aux taureaux et aux lions assyriens. Parmi ces différents objets étaient des masses, des manches de poignards ou des restes de chaises ou de tables, car nous ne doutons nullement que les Assyriens ne se soient servis de tels meubles. Des figures, placées dos à dos, forment un fût qui supporte un chapiteau à tête de fleurs. Il y a aussi des boîtes et un vase soigneusement gravés. Les Assyriens étaient habiles en marqueterie, ainsi qu'il résulte de plaques ornées d'emblèmes sacrés et de chasses aux lions. On lit sur deux ou trois objets des inscriptions phéniciennes. » (*Athæneum*, 29 mars 1855.)

(704) Ne serait-ce pas ici le cas d'appliquer à l'origine divine de l'art, ce célèbre argument *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus*, qu'on fait valoir avec tant d'avantage pour établir l'origine divine de certaines grandes institutions du catholicisme? En effet, puisqu'en remontant jusqu'aux temps les plus reculés, nous voyons *constamment* les beaux arts pratiqués *partout* et *par tous*, n'est-ce pas une preuve évidente qu'ils n'ont, pas plus que le langage, été inventés par l'homme, et qu'ils remontent jusqu'à Dieu? Cette preuve acquiert une nouvelle force de la connexion étroite qu'il y a entre le langage, l'intelligence et la pratique des beaux-arts.

nombre sont de vrais chefs-d'œuvre sous tous les rapports. Au surplus, attendons; les *Annales* sauront bien réhabiliter la statuaire chrétienne comme tout le reste. »

M. Didron, en insérant dans les *Annales archéologiques* (tome IIe, 1845) ces quelques lignes, m'engageait en termes trop flatteurs pour être reproduits, à réunir en un volume mes feuilles volantes. J'ai rempli, du moins partiellement, son désir, à l'article STRASBOURG (*Cathédrale de*); mais lui-même a largement confirmé mes prévisions, par les remarquables et savants articles, d'un intérêt aussi neuf que piquant, qu'il a publiés dans les *Annales archéologiques*, sur la statuaire chrétienne. Nous lui avons emprunté celui de REIMS (*Cathédrale de*), en sorte que la lecture de ces deux articles qui se complètent l'un par l'autre, donnera, j'espère, une idée suffisante de la richesse et de la beauté de notre statuaire chrétienne, au point de vue de l'esthétique la plus intime, la plus large et la plus élevée. Voir aussi les mots : ARCHITECTURE, EXPRESSION, GRANDEUR, PEINTURE, AMIENS (*Cathédrale d'*), FRANCE, SCULPTURE, TYPE, VITRAUX PEINTS.

STEPHANO. Elève de Giotto en 1355. *Voy.* PEINTURE.

STRASBOURG (CATHÉDRALE DE). Du haut de la tour de la paroisse Saint-Georges de Schlestadt, une des plus belles églises en gothique fleuri, de l'Alsace, on découvre à une distance de dix lieues, la flèche de la cathédrale de Strasbourg. On est au centre d'un magnifique et immense panorama qui se développe sur une longueur de quarante lieues; au milieu de cette belle plaine de l'Alsace, sillonnée par des rivières et des canaux qui y répandent sans cesse la fertilité et la vie, toute couverte de riantes campagnes, de charmants villages et de villes industrieuses dont les élégants clochers, presque tous imités de celui de Strasbourg, se succèdent sans interruption, élevant leurs flèches aiguës au-dessus des peupliers et des jolis massifs de verdure qui les environnent; bordée à l'est, par le Rhin, à l'ouest et dans le lointain, par cette grande chaîne des montagnes des Vosges, dont la teinte azurée qui se confond avec celle du ciel, et les formes sans cesse variées fascinent les regards charmés du touriste et du voyageur. Il faut avoir contemplé ce magnifique tableau, par une belle journée de printemps, pour s'en faire une idée. En 1844, cette satisfaction me fut donnée.

C'est du milieu de cette vaste et belle plaine, qui s'étend encore à quinze lieues au nord de Strasbourg, qu'on voit se détacher peu à peu la svelte et gigantesque flèche du célèbre Munster. Depuis longtemps je la cherchais des yeux. Lorsque, à travers un horizon immense et sans nuages, il me fut possible d'en distinguer la cime effilée, je me livrai à ce recueillement intime et solennel qu'on éprouve, en découvrant pour la première fois une de ces merveilles monumentales qui, depuis des siècles, sont en possession de l'admiration universelle. C'est ce qui m'était déjà arrivé, en apercevant dans un lointain horizon, le dôme de Saint-Pierre, se dessinant solitairement au-dessus de cette campagne de Rome, aussi triste, aussi déserte, que celle de l'Alsace est fraîche, riante et animée. Mais la flèche de Strasbourg frappe davantage, surtout quand on la voit de près.

Cependant, à mesure qu'emportés plutôt que traînés par les rapides wagons, nous nous approchions de la ville, nous voyions apparaître et disparaître successivement à travers les touffes d'arbres, qui couvrent çà et là cette riche vallée, la flèche et le portail de la cathédrale; et, chaque fois que le géant reparaissait à nos regards, il semblait avoir grandi. Au moment d'entrer dans une ville de 75,795 âmes, nous ne distinguions absolument que sa cathédrale, et nous n'étions pas médiocrement surpris de voir le superbe édifice dominer de sa hauteur toute entière, une vaste et puissante cité (705).

A peine arrivé et installé dans la ville, je me dirigeai, comme je pus, vers la cathédrale qui, seule, m'y avait attiré. Dans ces sortes de circonstances, il est bon de se présenter, comme à l'improviste, devant un monument, en faisant abstraction de toute idée d'étude, de voyage et de comparaison. La première impression est presque toujours en effet la plus vraie et la mieux sentie. La réflexion vient ensuite, pour l'expliquer et la développer. C'est pourquoi, lorsqu'il m'arrive pour la première fois de me trouver en face d'un monument célèbre, j'en examine d'abord tout l'extérieur, en commençant par le grand portail. Ayant ainsi pris une idée générale de l'extérieur, je pénètre dans l'intérieur, et me place d'abord sur le seuil de la grande porte, ensuite, au rond-point du chœur, deux positions les plus favorables pour juger de l'intérieur d'une église, et pouvoir dire : « je l'ai vue. » Après cet examen général et assez rapide de l'ensemble, je reviens à l'extérieur pour en étudier les détails avec attention, et je rentre ensuite dans l'intérieur pour m'y livrer au même travail. Ces deux dernières opérations sont naturellement beaucoup plus longues que les deux premières. Ce n'est qu'après les avoir terminées, que j'essaie de me former une opinion aussi juste que possible, sur l'ensemble et les détails de l'édifice.

C'est dans ces dispositions, que j'arrivai devant le grand portail de la cathédrale, par la rue ouverte en face. Quel aspect grandiose et ravissant, que celui de ce magnifique portail! L'imagination est écrasée à la vue de cette immense surface merveilleusement ouvragée dans toute sa largeur et dans toute sa hauteur, qui n'est rien moins que de 230 pieds, sans y comprendre la flèche

(705) On le comprendra aisément si l'on considère que les maisons les plus élevées atteignent à peine par leur troisième étage à la hauteur du porche extérieur de la porte principale du gigantesque monument.

aérienne qui, après avoir fait corps avec elle, s'élève encore à 210 pieds au-dessus. Je ne crois pas qu'il existe de portail d'église aussi gigantesque, aussi hardi et aussi majestueux. Toutefois, il a un rival dans celui de Reims, qui est aussi beau et plus homogène, parce qu'il se trouve mieux en rapport dans son ensemble, avec l'ordonnance et les dimensions de la basilique à laquelle il appartient. Nous donnerons plus bas la raison de cette différence.

En face de ce magnifique chef-d'œuvre d'architecture chrétienne, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, ou de ses colossales proportions, ou du fini de ses innombrables sculptures, dont la simple énumération fatiguerait la curiosité la plus avide. Tantôt, c'est l'ineffable harmonie de ce vaste ensemble, qui vous ravit; tantôt, c'est l'extrême délicatesse des détails, qui absorbe votre attention. De là vient que l'admiration, provoquée à la fois par tant d'objets divers, ne sait où se fixer et fait place à une immobilité pour ainsi dire extatique. Mais voyez quel mouvement, quelle vie, quelle expression surnaturelle dans tout ce monde de statues de saints, de vierges, d'évêques, de rois, de reines et de guerriers, qui, groupés dans des niches ouvragées comme de la dentelle, et dans les attitudes diverses de la louange, de l'amour, de la prière, peuplent comme des hôtes anciens et fidèles cette magnifique façade de la maison de Dieu! Et en même temps, quelle grâce, quelle légèreté, dans ces colonnettes effilées, qui s'élancent de la base de l'édifice, jusqu'à sa plus grande hauteur! Elles sont surmontées elles-mêmes de pinacles, de clochetons, de fenêtres en lancettes ou de longues croisées à jour, de 100 pieds d'élévation, comme celles qui contournent, en la rendant transparente, la tour octogone destinée à supporter la flèche renommée.

Que dire de cette flèche, ou plutôt de cet agrégat de milliers de dais, sculptés aussi délicatement que s'ils devaient être vus de très-près, et qui, enchevêtrés les uns dans les autres, et superposés en retraite, affectent par suite de leur diminution graduée, la forme d'une flèche qui s'élève, surmontée d'une croix, à 440 pieds au-dessus du sol? Mais en voilà assez, en ce qui touche la description du merveilleux portail; nous la reprendrons tout à l'heure avec plus de détails, et à deux points de vue principaux; qu'il me suffise de faire remarquer ici que ce portail considéré en lui-même, et abstraction faite de l'église pour laquelle il a été construit et qu'il dépasse de beaucoup, réunit au plus haut degré, la majesté, la grâce et la légèreté. Ces trois caractères, il les tire de la grandeur de ses proportions, jointes à l'unité d'un plan qui s'allie très-heureusement aux motifs si étonnamment variés de sculpture, qui sont entrés dans sa décoration. Et pour nous rendre bien compte de ces diverses conditions du célèbre portail, supposons qu'au lieu d'être presque tout recouvert de l'immense et transparent réseau de broderies de pierres, qui en rend l'aspect vraiment féerique, il soit entièrement lisse; sans doute, on l'admirera toujours, à cause de la symétrie et de la grandeur de ses proportions, comme un monument imposant, majestueux. Mais, privé de cette multitude de sculptures, de profils qui s'harmonisaient si bien avec les diverses lignes de l'ensemble général, il aura perdu sa grâce et sa légèreté. Enfin, supposons-le à la fois réduit à de médiocres dimensions, et vide des mille ornements qui le décoraient, il ne sera plus qu'un édifice vulgairement correct et régulier, comme on en voit partout.

Maintenant nous allons nous occuper de la double description de la cathédrale de Strasbourg, au point de vue de l'art absolu et au point de vue de l'esthétique chrétienne. Cette description sera suivie de l'histoire de la cathédrale et d'un aperçu sur les confréries de maçons ou bâtisseurs d'églises, auxquelles son édification donna lieu. Nous faisons précéder le tout, d'une notice historique sur la ville elle-même.

Bâti primitivement sur l'emplacement d'un des 50 forts construits sur le Rhin par Drusus, beau-fils d'Auguste, Strasbourg, appelé alors *Argentoratum*, devint, sous Caracalla, cité romaine et le siége de la huitième légion. Après avoir été dévastée par les barbares, cette ville fut rétablie en 718 par Adelbert, duc d'Alsace, et reçut le nom de Strasbourg, *Strateburgum*, c'est-à-dire ville sur les routes, à cause des voies nombreuses de communication dont elle était le centre. Dès l'an 496, elle avait été sous la dominatian des rois mérovingiens. Puis administrée par les ducs d'Alsace, depuis 837 jusqu'à la fin du XIIIe siècle, elle fit partie de l'empire d'Allemagne. Durant cette dernière période, elle fut exempte de la juridiction des comtes palatins qui gouvernaient l'Alsace, et elle eut ses comtes particuliers. Profitant du grand interrègne qui dura depuis l'empereur Conrad IV jusqu'à l'élection de Rodolphe de Hapsbourg, elle se constitua à peu près ville libre impériale. En l'an 1253, elle entra dans la ligue défensive des villes rhénanes, qui étaient Cologne, Mayence, Worms, Spire et Bâle. Au commencement du XVIe siècle, elle prit une part active aux troubles de la réforme qui gagna à sa cause un grand nombre de ses habitants. L'Alsace ayant été cédée à la France par le traité de Westphalie (1648), Strasbourg conserva son indépendance. Ce ne fut qu'en 1681, qu'un détachement français s'en empara par une espèce de coup de main. Le 4 octobre de la même année, toutes les autorités prêtèrent serment à Louis XIV, qui y avait fait son entrée solennelle avec une grande pompe. Ce fut alors que l'église cathédrale, dont les Luthériens s'étaient emparés depuis plus d'un siècle, fut rendue au culte catholique, en même temps qu'on restituait à son célèbre chapitre une partie de ses immenses richesses.

Strasbourg, aujourd'hui chef-lieu de préfecture, évêché, siége de la 5e division mili-

taire, d'une école d'artillerie, d'une académie et de plusieurs autres importants établissements, est une place-forte de premier ordre et l'une des villes les plus importantes de la France. Sa population est de 75,795 âmes. L'intérieur, qui est vaste et généralement bien bâti, est sillonné de nombreux canaux formés par la rivière d'Ill et la Bruesch, et couverts de distance en distance de ponts en bois ou en pierre.

Strasbourg a plusieurs places assez régulières. Ses deux principales sont la Place d'Armes, favorable pour les manœuvres, et celle de Guttemberg où l'on voit la statue en bronze récemment érigée au célèbre inventeur de l'imprimerie. Cette mémorable découverte, source de tant de bien et de tant mal pour la société, et dont on pourrait dire ce que le fabuliste Esope disait de la langue, qu'il n'y a rien au monde de meilleur et de plus mauvais, selon le bon ou le mauvais usage qu'on en fait, est-elle convenablement exprimée par cette inscription fastueuse qu'on lit sur le monument de son inventeur: *Et la lumière fut!* Non sans doute, car qui prouve trop ne prouve rien. Quel est en effet le sens de cette emphatique inscription maladroitement empruntée au récit de la création dans la Genèse? Le voici : avant l'invention de l'imprimerie, le genre humain était plongé dans les ténèbres; mais après cette nouvelle découverte, il brilla désormais des plus vives clartés. Pardon, Messieurs les commissaires de la statue, vous vous êtes évidemment moqué du public, en croyant, dans votre aveugle enthousiasme, lui faire accepter une telle exagération. Eh quoi! il n'existait donc avant 1436 ni école, ni université, ni académie. Il faut donc regarder comme non avenus tous les chefs-d'œuvre artistiques, littéraires de l'antiquité, des premiers siècles du christianisme et du moyen âge. Mais à propos de moyen âge, c'est même en face de cette merveilleuse cathédrale dont l'érection suppose nécessairement dans ceux qui en furent les architectes des connaissances peu communes en géométrie, en optique, en perspective, en dessin linéaire, en histoire, en astronomie, que vous avez osé lancer à vos ancêtres cette sotte épigramme : *Et la lumière fut!* Savez-vous bien que Châteaubriand vous déclare nettement dans ses *Etudes historiques*, qu'il n'y eut jamais *de barbarie proprement dite.*. Mais voyons si les siècles qui ont suivi la découverte de l'imprimerie ont été exempts d'erreurs? Voyons si cette lumière, que vous comparez modestement à celle du soleil, n'a pas été obscurcie par de fréquents nuages? Hélas! les doutes, les contradictions, les changements et oppositions de systèmes, les aberrations les plus étranges, les guerres de religion avec le sang qu'elles ont fait couler, sont toujours allés leur train. L'imprimerie a multiplié tout cela au centuple. Instrument indifférent en soi, bon ou mauvais selon l'application qu'on en a faite, il a propagé les plus salutaires vérités et les plus funestes erreurs, les doctrines les plus pures et les enseignements les plus cyniques, la Bible et l'Alcoran, la poésie mystique et le roman graveleux, les odes sacrées de Rousseau et les stances infâmes de la Pucelle, le panthéisme qui voit Dieu partout, et l'athéisme qui ne le reconnaît nulle part, l'autorité qui affirme et l'incrédulité qui nie, l'éclectisme qui n'admet que des vérités relatives et le scepticisme qui doute de toutes, l'optimisme qui trouve que tout est bien et le pessimisme qui trouve que tout est mal, le spiritualisme et le sensualisme, le bon et le mauvais, le vrai et le faux dans tous les genres possibles. Que vous le vouliez ou que vous ne le vouliez pas, l'imprimerie n'a cessé de propager et ne cessera de propager jusqu'à la fin des temps tous ces doutes, toutes ces incertitudes, toutes ces éternelles ténèbres de l'esprit humain. Et vous appelez cela lumière! Quelle lumière, grand Dieu! Peut-on déraisonner à ce point? Si vous nous disiez que l'imprimerie est devenue dans les sociétés modernes, le facile et rapide interprète de la pensée humaine; qu'elle a produit dans le domaine des sciences, des arts et de la littérature une de ces révolutions dignes de tout l'intérêt et de toutes les investigations des esprits supérieurs; que ses conséquences, comme celles des nouveaux véhicules mus par la vapeur, sont incalculables au point de vue de l'homme et de la société; nous prêterions volontiers l'oreille à un tel langage, parce que nous y verrions l'empreinte de la raison et de la vérité.

Mais dire que dès l'instant de cette découverte, la lumière fit place aux ténèbres chez les nations modernes; c'est vouloir trop prouver, c'est mentir à l'histoire, qui nous enseigne qu'avant comme après, l'esprit de l'homme a été ballotté par le doute et l'erreur, par les théories les plus extravagantes et les plus opposées en philosophie, en religion, en politique, en littérature, etc. Pourquoi insulter ainsi gratuitement aux générations qui nous ont précédés? Pourquoi vouloir diviser l'humanité en deux castes, celle d'avant et celle d'après? Ne dites-vous pas vous-même tous les jours que cette humanité, comme la nature, marche silencieusement vers son but, sans soubresaut et sans convulsion? Pourquoi vous mettre ainsi en contradiction avec vous-mêmes? Mais vous visiez au trait, à l'effet, et vous n'avez fait que de l'emphase.

Qu'on me pardonne cette petite diversion contre une parodie du célèbre *fiat lux et facta est lux*. Je ne me la serais pas permise, si je n'avais encore sur le cœur les discours philosophiques ou sophistiques qui furent prononcés sur le même thème, lors de l'inauguration de la statue, en face du chef-d'œuvre d'Erwin de Steinbach, comme un défi insultant lancé contre le génie d'une autre époque. Eh Messieurs, déclamez un peu moins et donnez-nous quelques petits chefs-d'œuvre comme en a créés par milliers ce moyen âge que vous appelez *barbare*, dans votre superbe outrecuidance, vous barbares lettrés.

Strasbourg a quinze églises, sept luthé-

riennes, sept catholiques et une réformée. Celle des églises catholiques, autres que la cathédrale, que j'ai pu visiter, m'ont paru généralement pauvres et mesquines. Le principal temple luthérien, anciennement l'église de Saint-Thomas, est un édifice gothique du XIVe siècle, remarquable par la pureté de ses lignes et la régularité de ses proportions. Après la cathédrale, c'est incontestablement la plus belle église de Strasbourg. Personne n'ignore que c'est dans cette église, au chevet du chœur, qu'on voit le fameux tombeau du maréchal de Saxe, chef-d'œuvre de Pigale. Il m'a paru digne de la célébrité dont il jouit. Néanmoins, j'ai vu, dans mes voyages, plusieurs tombeaux plus remarquables, qui ne jouissent pas de la même réputation. Je ne parlerai pas davantage de celui-ci, attendu qu'il en existe un grand nombre de descriptions. Mais, dans une chapelle latérale de la même église, on voit deux autres tombeaux dont on ne parle guère, et qui m'ont autant impressionné, dans leur genre, que celui du maréchal de Saxe. Ce sont deux cercueils découverts, garnis seulement de lames de verre et placés en face l'un de l'autre. Quand vous vous approchez de ces deux cercueils, et que vous considérez, à travers le verre, deux corps embaumés avec une partie de leurs chairs et de leurs vêtements, vous éprouvez cette surprise mêlée d'une certaine frayeur qu'inspire toujours l'image inattendue de la mort. Ce chevalier que vous voyez étendu dans son cercueil diaphane et dont vous pouvez distinguer encore les principaux traits ainsi que le costume et l'armure chevaleresques, est un ancien duc de Nassau, mort au XIVe siècle. Dans le cercueil en face est couchée une jeune princesse sa fille, morte à l'âge de seize ans. Quoiqu'elle soit bien moins conservée que son père (car la mort s'acharne avec plus de rage sur le sexe le plus faible, le plus délicat), on remarque un air de fraîcheur sur la figure et les mains de cette jeune fille qui succomba dès le printemps de ses jours, et ne vécut que ce que vivent les roses, « l'espace d'un matin. » Sur sa tête repose encore une couronne qui fut bientôt flétrie. Néanmoins, à combien d'autres qui paraissaient plus solidement assises n'a-t-elle pas survécu ? On se met à rêver sur le corps de cette jeune enfant, à côté duquel se sont déjà écoulées dans cette bruyante cité, tant de générations et parmi tant de vicissitudes ! Repose en paix, gracieuse enfant, jusqu'au jour de la délivrance qui secouera les faibles liens qui te tiennent encore à la terre, et rendra à ton corps sa fraîcheur et son angélique beauté !

Quant aux environs de Strasbourg, il est peu de places-fortes qui en aient d'aussi agréables. On remarque, entre autres belles promenades publiques, celle des Contades, ombragée de tilleuls taillés en quinconce. Cette promenade, située près de la ville, hors la porte des Juifs, est, dans les soirées d'été, le rendez-vous du monde élégant. Si vous vous avancez un peu plus dans la campagne, les bords de l'Ill, de la Bruesch et du Rhin, vous offriront des sites charmants et variés et de belles promenades d'où la vue s'échappe sur les Vosges et sur les montagnes Noires. La flèche de la cathédrale, qui domine ce vaste et beau panorama, lui imprime autant de mouvement que de grandeur. Un soir, je vis, par un ciel serein et un superbe clair de lune, cette gigantesque silhouette se mirer dans l'Ill et y projeter son ombre, sur une longueur de plus de 500 mètres. C'était véritablement quelque chose de grand et d'étrange à considérer.

Passons maintenant à la description de notre cathédrale.

C'est par le grand portail, déjà ébauché, au début de cet article, qu'il convient de commencer notre description. Goethe, ce roi de la poésie moderne allemande, lui a consacré dans ses *Mémoires* une véritable dissertation. Cette dissertation, toute en faveur du monument qui y a donné lieu, est d'autant plus curieuse à lire, que le grand écrivain qui était en même temps archéologue, dessinateur et mathématicien très-distingué, s'est trouvé naturellement sur son terrain. Et ce qui ajoute un nouveau poids au jugement de Goethe, et en garantit l'impartialité, c'est qu'ayant été élevé dès son enfance, comme on l'était alors, dans des idées hostiles à l'architecture gothique, il ne lui a rien moins fallu que l'évidence des faits et la force de la logique, pour changer entièrement ses idées sur ce point. Mais ce qui me fait la plus grand plaisir, c'est de retrouver chez le poëte allemand mes propres idées sur l'architecture gothique considérée uniquement sous le rapport de l'art. Quant aux beautés d'un ordre plus relevé, je veux dire d'esthétique chrétienne, on en chercherait vainement l'appréciation dans le travail de Goethe. On ne s'en occupait guère lorsqu'il a écrit ses *Mémoires*, surtout dans la sphère au milieu de laquelle il vivait. Je tâcherai d'y suppléer dans une deuxième description du portail, uniquement considéré sous le rapport de la beauté ou de l'esthétique chrétienne. Dans celle-ci, je vais commencer par donner les détails matériels, mais indispensables, sur le monument. Goethe viendra ensuite les développer à sa manière.

On peut diviser le portail de la cathédrale de Strasbourg en trois zones principales, soit qu'on le considère dans sa hauteur, soit qu'on le considère dans sa largeur. Si nous le considérons dans sa largeur, nous remarquerons qu'il est coupé en trois parties égales par les quatre contre-forts gigantesques, qui, partant du sol, s'élèvent jusqu'à la plate-forme sur une échelle de 230 pieds. Deux sont au milieu de la façade, et les deux autres, à ses deux extrémités. Ils sont ouvragés, festonnés et ornés de colonnes en filigrane, sur leur immense surface et sur les trois intervalles, encore plus vastes, qui les séparent. Ce portail, d'une teinte rouge doré, appartient presqu'entièrement au style gothique fleuri du XIVe siècle. Impossible, si l'on ne l'a vu, de se figurer la richesse et le

fini de ses innombrables détails; l'harmonieux agencement des lignes droites et des lignes courbes, qui se rencontrent sans se heurter; ces dispositions admirables, et plus souvent répétées ici qu'ailleurs, des creux et des vides, qui donnent à l'édifice une transparence d'un effet ravissant; enfin, une variété inépuisable dans les diverses parties, dont il se compose, s'alliant toujours avec la simplicité et l'unité de l'ensemble.

Considéré dans sa hauteur, le portail se divise, en allant de bas en haut, en trois zones, dont la première aboutit à la grande rosace; la seconde, de la grande rosace aux combles de l'église; et la troisième, des combles à la plate-forme. Chacune de ces zones est séparée de celle qui la suit par une galerie à jour, ouvragée en dentelle, avec une délicatesse inexprimable, surtout la galerie supérieure qu'on dirait brodée en points de Malines.

La première zone comprend dans sa largeur, trois parties principales, séparées les unes des autres par les deux contre-forts du milieu, savoir : la grande porte et les deux petites, dont chacune néanmoins formerait un beau portail d'église. La grande porte du milieu, presque aussi haute que les plus hautes maisons de la ville, est ornée de cinq voussures ou archivoltes superposées, qui forment cinq magnifiques et immenses cordons de niches richement sculptées et renfermant une multitude de sujets historiques de l'Ancien Testament, dont nous ferons plus tard l'énumération raisonnée.

Au-dessus de cette porte s'élance à une très-grande hauteur, un fronton triangulaire des plus hardis, tout à jour, et armé, dans tout son pourtour, d'aiguilles de pierre encore plus hautes, dont plusieurs supportent des statues qui paraissent suspendues dans les airs. Le tympan, merveilleusement ouvragé, offre trois grands sujets de sculpture chrétienne dans des dimensions colossales, savoir : le Père représenté par une tête vénérable ; la Vierge, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, et le roi Salomon patron des anciens maîtres maçons, constructeurs d'églises, environné de lions. Les deux intervalles, compris entre les deux bords du fronton et les deux contreforts du milieu, sont ornés de fenêtres ogivales lancéolées, d'un fini incroyable d'exécution. Quand aux deux petites portes d'entrée, elles offrent le même système d'ornementation que celle du milieu, à la différence du fronton triangulaire qui est beaucoup moins élancé. Cette première zone est séparée de la seconde par une frise à jour, admirablement dentelée, qui règne sur toute la largeur du portail, et n'est coupée que par les quatre grands contreforts et les quatre statues équestres de Clovis, de Charlemagne, de Rodolphe de Hapsbourg et de Louis XIV, qui, placées dans les quatre fenêtres ogivales pratiquées dans l'épaisseur même des contre-forts, se détachent en relief de la façade et étonnent par la hardiesse et le naturel de leur pose.

La seconde zone du portail comprend d'abord, au milieu, et entre les deux contreforts, la magnifique rosace de 150 pieds de circonférence et de 48 pieds de diamètre (la hauteur d'une église ordinaire). Cette merveilleuse rose, dont les détails si gracieux et si légers exigeraient une description à part, est environnée, dans toute sa circonférence, d'un immense cercle fleuronné en pierre, qui détaché du mur, et par conséquent à jour, ne repose que sur quatre autres petites et délicieuses rosaces, placées à chacun des angles du grand carré au milieu duquel rayonne la belle rosace flamboyante comme le soleil. Chacun des deux autres carrés, formés par les contre-forts, et correspondants aux deux petites portes d'entrée, est rempli par une immense fenêtre ogivale, à vide, de 60 pieds de haut, et recouverte elle-même de cinq autres fenêtres plus étroites et plus longues, qui, exécutées en filigrane, aboutissent à la galerie qui sépare la seconde zone de la troisième. Dans l'espace compris entre cette galerie et la grande rosace, on aperçoit un rang de douze belles niches renfermant les statues des douze apôtres.

Avant d'aborder la troisième zone du portail, qui commence par la galerie dont nous venons de parler, il importe d'observer que cette galerie correspond à peu près aux combles de la cathédrale, et représente par conséquent la hauteur de la voûte de l'édifice. Primitivement, la façade devait s'arrêter à cette hauteur, comme cela a lieu pour les autres cathédrales. Pourquoi celle de Strasbourg a-t-elle été exhaussée d'une troisième zone qui dépasse l'église de 130 pieds ? En voici la raison. Dans le premier plan de l'édifice, la flèche que le spectateur voit maintenant à sa gauche devait, en partant du niveau du sol, faire corps avec le portail jusqu'à sa plus grande hauteur qui n'était alors que celle de la galerie au-dessus de la rosace, c'est-à-dire celle même de la voûte principale de l'église. Arrivée à ce point, elle devait s'élever au-dessus des combles, sous la forme d'une tour carrée, à une hauteur de 130 pieds, affecter ensuite la forme octogone sur une même hauteur, et enfin se terminer en flèche, comme on le voit aujourd'hui. Sur le côté droit de la façade devait s'élever une autre tour surmontée d'une flèche, et parfaitement semblable à celle qui a été terminée, dont elle aurait fait le pendant. Cette seconde tour fut commencée et poussée jusqu'à 130 pieds au-dessus du comble de l'église, c'est-à-dire jusqu'au point où, perdant sa forme carrée, elle allait devenir octogone. Mais, soit défaut de ressources suffisantes, soit par l'effet de cette révolution intellectuelle qui allait bouleverser l'art chrétien, et qui était déjà en germe dans les esprits, les travaux de la seconde tour furent suspendus à l'endroit que nous venons d'indiquer. Or, entre cette tour inachevée, du reste exactement conforme jusqu'à sa hauteur à la première, et celle-ci, il existait un vide considérable provenant de l'exhaussement de 130 pieds de la seconde tour au-dessus du portail, qui s'arrêtait alors à la hau-

teur de la voûte. Il en résultait un effet désagréable à l'œil, à cause de l'inégalité des deux tours. Pour y obvier, au moins en partie, on imagina d'exhausser le frontispice de la cathédrale jusqu'au faîte de la tour inachevée, et de la relier ainsi avec l'autre, de manière que ces deux tours, qui faisaient déjà corps avec le portail jusqu'à sa hauteur primitive, continuassent à faire corps avec ce massif qui les reliait et qui, en exhaussant la façade de 130 pieds environ, lui donnait cette hauteur gigantesque à laquelle jamais nul autre portail n'avait pu atteindre jusque-là. Il est vrai que la tour achevée y a perdu et de sa hardiesse et de ses belles proportions; car au lieu de se détacher du portail, au comble de l'édifice, elle ne s'en détache plus maintenant qu'à 130 pieds plus haut. D'un autre côté, bien que le massif qui relie les deux tours dissimule le vide disgracieux qui existait entre elles, il n'obvie pas entièrement au défaut d'harmonie, disons mieux, à l'irrégularité choquante qui résulte de l'inégalité des deux tours. C'est une observation que ma conscience d'observateur ne me permet pas de taire, malgré l'admiration profonde que m'inspire un tel chef-d'œuvre.

Ainsi, la troisième zone du portail se compose de deux tours carrées, sur ses deux côtés, et du massif qui les relie à 130 pieds au-dessus de la voûte. Sur la face occidentale de chacune de ces deux tours carrées se développe une immense fenêtre ogivale, et sur celle du massif même on en a pratiqué deux jumelles d'une même proportion. Enfin toute cette dernière zone du portail est couronnée d'une galerie à jour, plus ravissante encore que les deux autres par la finesse de ses découpures qu'on dirait avoir été exécutées par le ciseau le plus habile et le plus délicat.

Maintenant deux mots sur la tour de gauche et sur la fameuse flèche qui la surmonte. Après avoir fait corps avec le portail, ainsi que nous l'avons remarqué, elle quitte la forme carrée pour prendre la forme octogone. Or, cette tour octogone de plus de 100 pieds d'élévation est percée à jour du haut en bas, et ne se soutient que sur la maçonnerie de ses angles. Mais ces angles sont eux-mêmes extrêmement légers, puisque la tour, sur chacune de ses faces, est percée d'une immense fenêtre ogivale à jour de 100 pieds de hauteur, ce qui la rend véritablement transparente. Ce qu'il y a de plus merveilleux dans cette tour, c'est que dans toute sa hauteur elle est flanquée de quatre escaliers en spirales, hors d'œuvre, qui ont la forme de tourillons exagones, et qui, percés de toute part, dans toute leur élévation qui est de 100 pieds, et n'ayant d'autres maçonneries que celles des angles et de la rampe en fer de l'escalier, paraissent suspendus dans les airs. C'est l'effet qu'ils produisent, surtout quand on prend la peine de les monter. Il faut observer qu'un de ces escaliers est double, en sorte que deux personnes peuvent y monter en même temps et se parler sans se voir. J'oubliais de dire que cette tour était, aux trois quarts de sa hauteur, entourée d'une riche galerie sculptée à jour et soutenue elle-même par quatre fenêtres ogivales entièrement évidées et correspondant aux quatre grandes fenêtres dont j'ai parlé plus haut.

Immédiatement sur cette tour merveilleuse repose la célèbre flèche qui est une pyramide octogone évidée de toute part, toute recouverte d'une multitude de dais et de clochetons superposés en retraite, et dont les arêtes sont autant d'escaliers tournants par où l'on monte extérieurement jusqu'à la lanterne, chef-d'œuvre d'élégance et de légèreté, de là à la boule et à la croix, au moyen de crampons en fer. Depuis quelque temps, cette ascension de la flèche est interdite, à cause du danger d'étourdissement auquel elle exposait certaines personnes. C'est là aussi que je me suis arrêté et que j'ai pu contempler de très-près cette immense sculpture pyramidale à jour! Quant au magnifique panorama dont on y jouit, Goethe nous le décrira lui-même bientôt. Mais avant de quitter la tour et d'en donner la dimension, n'oublions pas de remarquer que les différentes voûtes qu'on y a pratiquées intérieurement sont percées de telle sorte, que depuis le haut de la lanterne les regards peuvent plonger en ligne perpendiculaire jusque sur le parvis de l'église.

La hauteur de cette tour merveilleuse fut mesurée en 1666, par l'architecte Hekler, qui la trouva de 494 pieds, mesure de Strasbourg. (Ce pied est moins grand d'un 13e environ que celui de Paris). Selon Eisenschmidius, la tour aurait 500 pieds de Strasbourg, c'est-à-dire environ 445 de Paris. D'après les calculs d'Angelo Rom, elle ne serait que de 15 pieds plus haut que le dôme de Saint-Pierre, et de 25 pieds moins haute que la plus élevée des pyramides d'Egypte. Nous donnerons plus tard les calculs les plus récents en pieds et en mètres sur la hauteur de cette tour et sur les hauteurs comparatives des monuments les plus célèbres de l'univers.

En voilà assez, je pense, pour la première description matérielle du fameux portail et de sa tour. Maintenant qu'il s'agit de l'apprécier au point de vue de l'art en général, je vais laisser la plume à l'éloquent et savant poëte allemand. Voici comment il nous raconte ses premières impressions; c'était la première fois qu'il se trouvait à Strasbourg, où il était venu, après avoir quitté la maison paternelle à Francfort, continuer ses études universitaires.

« ...... J'étais descendu à l'hôtel de l'Esprit. Je sortis aussitôt pour contenter mon désir le plus ardent et pour m'approcher de la cathédrale, qui m'avait été montrée de loin par mes compagnons de voyage, et sur laquelle mes yeux étaient demeurés fixés dans une longue étendue de chemin. Lorsque de la petite rue qui y conduisait j'aperçus ce colosse, et que je me trouvai ensuite tout auprès, sur la place peu spacieuse où il

s'élève, il produisit sur moi une impression que je fus incapable de débrouiller sur-le-champ, et qui me resta pour l'instant obscure, pendant que je montais en hâte au faîte de l'édifice pour ne pas manquer le moment précieux d'un soleil brillant, à la faveur duquel j'allais découvrir, en un seul coup d'œil, ce vaste et riche pays.

« Je vis du haut de la plate-forme cette belle contrée qui était devant moi, et dans laquelle je devais séjourner et vivre quelque temps, les prés d'alentour remplis, entremêlés d'arbres superbes et touffus, cette richesse surprenante de végétation, qui, suivant le cours du Rhin, en marque les rives, les îles et les bas-fonds. Le terrain plat qui descend du côté du sud et qui est arrosé par l'Ill; est également décoré d'une verdure brillante; même du côté de l'ouest, près de la montagne se trouvent beaucoup de vallons, où des bois et des prairies présentent un aspect attrayant, tandis que la partie septentrionale, plus accidentée, est coupée de petits ruisseaux, en nombre infini, qui hâtent partout la végétation. Si l'on se représente, entre ces plaines qui s'étendent délicieusement, entre ces bois agréablement parsemés, cette terre si bien cultivée...., ce grand espace à perte de vue, sorte de nouveau paradis préparé pour la race humaine, terminé à des distances diverses par des montagnes, moitié cultivées, moitié couvertes de forêts, on comprendra le ravissement avec lequel je bénis ma destinée, qui m'avait assigné pour un certain laps de temps une aussi belle résidence.

« Descendu de la hauteur je demeurai encore assez longtemps en face du vénérable édifice; mais ni la première fois, ni dans les premiers temps, je ne pus parfaitement m'expliquer la sensation que cette œuvre merveilleuse produisit sur moi; elle me fit l'effet d'une masse monstrueuse, qui m'eût effrayé, si elle ne m'avait pas paru en même temps compréhensible par sa symétrie, agréable même par le fini de ses détails. Cette contradiction pourtant ne me préoccupa nullement, et je laissai ce monument prodigieux agir sur moi par son seul aspect.... »

Voilà pour la première impression de Goethe. Mais le jeune étudiant ne se borna pas là. Il se livra à une étude sérieuse et persévérante du monument. En homme de génie, il ne tarda pas à en reconnaître l'ineffable beauté et à revenir sur les préjugés dont on l'avait nourri dans son enfance contre l'art gothique; et son admiration profonde et sans réserve pour un de ses plus beaux chefs-d'œuvre ne fit que s'accroître avec l'âge bien loin de s'affaiblir. C'est ce qu'il va nous raconter lui-même, dans les intéressantes pages de ses *Mémoires*, qui suivent :

« Plus je considérais la façade de cette cathédrale, poursuit Goethe, plus se fortifiait et se débrouillait en moi cette première impression que le sublime y est uni à l'agréable. Pour que le gigantesque, en se présentant comme masse à nos yeux, ne nous effraie pas, pour que nous ne nous y perdions pas en cherchant à pénétrer ses détails, il faut qu'il contracte une alliance contre nature et en apparence impossible; il faut qu'il s'unisse à l'agréable. Comme nous ne pouvons exprimer l'effet que produit la cathédrale qu'en supposant l'union de ces deux qualités incompatibles, nous voyons par là la haute estime que nous devons faire de ce vieux monument, et nous nous mettons sérieusement à expliquer comment des éléments contradictoires peuvent se pénétrer et s'associer paisiblement.

« Laissant pour le moment les tours, toutes nos réflexions se porteront sur la façade, dont l'aspect est imposant, sous la forme d'un carré long, élevé sur son plus petit côté. Quand nous nous en approchons pendant le crépuscule, au clair de la lune, dans une nuit étoilée, dans un moment, enfin, où les parties deviennent plus ou moins indistinctes et finissent par s'effacer, nous ne voyons qu'un mur colossal dont les proportions sont de l'effet le plus satisfaisant. Quand nous considérons ce monument pendant le jour et que, par la force de notre esprit, nous faisons abstraction des détails, nous y reconnaissons une façade qui non-seulement clôt les espaces intérieurs de l'édifice, mais cache aussi ses diverses parties latérales. Les ouvertures de cette immense surface se rapportent aux besoins de l'intérieur de l'édifice; d'après ces besoins, nous pouvons la diviser en neuf parties. La grande porte du milieu, qui est située vis-à-vis de la nef principale, se présente tout d'abord à nos yeux; à ses deux côtés s'en trouvent deux plus petites, appartenant aux deux nefs latérales; au-dessus de la porte principale, notre regard rencontre l'ouverture circulaire destinée à répandre dans l'église et sous ses voûtes une lumière mystérieuse. Sur ses faces, on aperçoit deux grandes ouvertures obliques, en forme de carrés longs, qui contrastent d'une manière frappante avec celle du milieu, et qui laissent voir qu'elles appartiennent à la base des tours qui s'élèvent de chaque côté. Au troisième étage sont rangées les unes à côté des autres trois ouvertures destinées au beffroi et à d'autres besoins du culte. Le tout est terminé horizontalement en haut par la balustrade de la galerie, au lieu de l'être par un entablement. Quatre piliers qui partent du sol soutiennent les neuf espaces que je viens de décrire, les terminent et les séparent en trois grandes sections perpendiculaires.

« De même qu'on ne peut contester de belles proportions à la masse tout entière, ces piliers et les compartiments déliés qu'ils forment entre eux donnent aux détails de la façade un aspect symétriquement léger.

« Si nous poursuivons notre abstraction, si nous nous figurons ce mur gigantesque nu, avec de fermes contre-forts, percé de toutes les ouvertures nécessaires, mais de celles-là seulement; si nous reconnaissons enfin à ces grandes divisions des proportions convenables, l'ensemble, sans doute,

sera grave et noble; mais il sera toujours triste et sévère, et, dans sa nudité, il paraîtra sans art; car une œuvre dont l'ensemble se compose de parties grandes, simples et harmonieuses, produit bien une impression de noblesse et de majesté; mais la véritable puissance, celle que la satisfaction engendre, ne peut résulter que de l'harmonie de tous les détails dans leur développement.

« En cela justement, l'édifice que nous considérons nous satisfait au plus haut degré, car nous voyons tous ces ornements entièrement en harmonie avec la partie qu'ils décorent; ils y sont subordonnés et semblent en dériver. Une pareille variété cause toujours un vif plaisir quand elle s'appuie sur les convenances de l'art, et que, par conséquent, elle éveille en même temps l'idée de l'unité; et ce n'est que dans de pareilles conditions que l'exécution est estimée comme la cime de l'art.

« Par de tels moyens, une muraille solide, impénétrable, qui doit s'annoncer comme la base de deux tours se perdant dans les nues, apparaîtra reposant sur elle-même et se soutenant par elle-même, mais en même temps légère et gracieuse; et, bien que percée en mille endroits, elle donnera l'idée d'une inébranlable solidité.

« Ce problème est résolu avec un bonheur infini. Les ouvertures du mur, ses parties solides, les piliers, chaque chose enfin a son caractère spécial qui résulte de sa destination particulière; ce caractère se communique par degré aux subdivisions. De la sorte, tout est décoré harmonieusement; le grand comme le petit se trouve à la place qui lui appartient, peut être saisi aisément, et le gigantesque devient agréable. Je me borne à mentionner les portes s'enfonçant en perspective dans l'épaisseur du mur, et dont les piliers et les ogives sont chargés d'une multitude d'ornements; l'ouverture de la rosace qu'elle forme par sa grandeur, le profil de ses baguettes ainsi que les délicates colonnettes des sections perpendiculaires. Représentez-vous les piliers s'enfuyant par degrés avec leurs petits édifices pointus, élancés, s'élevant aussi dans l'air, disposés en manière de dais pour protéger les statues des saints et soutenus par des colonnes légères; et finalement, chaque nervure, chaque chapiteau, apparaissant sous la forme d'un bouton de fleurs, d'une rangée de feuilles ou de quelque autre image naturelle façonnée d'après les convenances de la pierre. Examinez maintenant, sinon l'édifice lui-même, au moins les copies de l'ensemble et des détails, afin d'apprécier et d'animer ma description. Elle pourra paraître exagérée à beaucoup de personnes; car moi-même, bien que je fusse enthousiasmé dès le premier coup d'œil par ce monument, il me fallut beaucoup de temps pour me pénétrer profondément de sa beauté.

« Ayant vécu parmi les détracteurs de l'architecture gothique, je ressentais une antipathie profonde pour cette prodigalité et pour cette confusion d'ornements, dont le désordre donnait un aspect désagréable à des monuments d'un caractère religieux et sombre; ce qui m'avait confirmé dans cette disposition hostile, c'était que les œuvres de ce genre qui s'étaient présentées à ma vue étaient toutes des œuvres sans génie, n'offrant ni beauté des proportions ni harmonie véritable. Mais cette fois une nouvelle révélation sembla luire à mes regards; car, loin de retrouver ces défauts dans le monument, je ne pus qu'admirer sans réserve.

« A mesure que je regardai et que je réfléchis davantage, je fis de nouvelles découvertes. J'avais déjà aperçu l'harmonie des parties principales, le goût et la richesse des ornements jusque dans les plus petits détails; mais alors je reconnus l'enchaînement de ces divers ornements entre eux, la liaison entre les parties principales, l'unité des détails similaires, il est vrai, mais extrêmement variés dans leur forme, depuis le caché jusqu'au gigantesque, depuis la feuille jusqu'à la pointe; plus j'examinais, et plus j'étais frappé d'étonnement; plus je m'amusais et je me fatiguais à mesurer et à dessiner, et plus mon admiration croissait; de sorte que j'employai beaucoup de temps, soit à étudier l'édifice tel qu'il existait, soit à rétablir dans ma pensée et sur le papier ce qui manquait, ce qui était inachevé, notamment dans les tours

« Trouvant cet édifice bâti avec tant de perfection sur une ancienne terre allemande et dans une époque tout allemande, apprenant de plus que le nom de l'architecte, qu'on lisait sur une tombe modeste, était allemand par la consonnance et par l'origine, j'entrepris, dans mon enthousiasme pour cette œuvre d'art, de changer le nom mal famé de gothique, donné jusqu'alors à cette architecture, et de la revendiquer pour mon pays en lui donnant celui d'architecture allemande, oralement d'abord; puis, dans un petit mémoire adressé au docteur Erwin de Steinbach, je mis au jour mes sentiments patriotiques. »

Suivent des réflexions philosophiques intéressantes, mais que nous omettons, parce qu'elles nous mèneraient trop loin et qu'elles ne se rattachent d'ailleurs qu'indirectement au sujet qui nous occupe. L'auteur y rentre par des observations très-justes et qui ont aujourd'hui un véritable mérite d'à-propos, sur le flux et le reflux des opinions en fait d'art, et sur la solidarité de l'humanité tout entière pour l'exécution définitive des œuvres du génie de l'homme, n'importe l'époque plus ou moins reculée à laquelle elles ont été commencées.

« Si dans le cours de notre vie, nous voyons accomplir par les autres une œuvre pour laquelle nous nous sommes senti antérieurement une vocation, mais à laquelle nous avons été obligés de renoncer comme à tant d'autres; alors surgit ce noble sentiment, que c'est l'humanité collective seulement qui est l'homme véritable, et que l'individu ne peut être content et heureux que

s'il a le courage de se sentir dans l'ensemble. Cette réflexion est opportune ici; car, quand je songe au penchant qui m'entraînait vers ces vieux édifices, quand je calcule le temps que j'ai consacré à la seule cathédrale de Strasbourg, le soin avec lequel j'ai étudié plus tard celle de Cologne et celle de Fribourg, en appréciant toujours davantage le mérite de ces monuments, je suis tenté de me reprocher de les avoir perdus de vue plus tard, et attiré comme je l'étais par un art plus vaste, de les avoir même complétement négligés. Mais quand je vois de nos jours l'attention se diriger de nouveau sur ces objets, le goût pour eux, la passion même renaître et refleurir; quand je vois des jeunes gens de mérite, saisis par cette passion, consacrer sans réserve leurs forces, leur temps, leurs soins, leur fortune à ces monuments d'un monde qui n'est plus, je me dis avec plaisir que ce que je voulais et ce que je désirais avait son prix. J'ai la satisfaction de voir que non-seulement on sait apprécier ce qui a été exécuté par nos ancêtres, mais qu'on essaie même de rétablir, au moins par le dessin, le plan primitif des œuvres existantes, mais inachevées, afin de nous familiariser avec l'idée, qui est toujours le commencement et la fin de toute entreprise, et qu'on s'efforce d'éclaircir et d'animer par une méditation sérieuse un passé où l'on n'aperçoit d'abord que confusion. Je ferai ici un éloge particulier du brave Sulpice Boisserée, occupé sans relâche à reproduire dans un magnifique ouvrage, enrichi de gravures, la cathédrale de Cologne, comme un modèle de ces gigantesques conceptions qui voulaient atteindre jusqu'au ciel, à la manière des monuments de Babylone, et qui étaient tellement disproportionnées avec nos moyens terrestres, qu'elles durent nécessairement s'arrêter dans l'exécution. Si nous nous étions étonnés jusqu'ici de la grandeur de ces édifices, ce sera avec la plus grande admiration que nous apprendrons ce qu'on projetait.

« Puissent cependant des entreprises artistiques et littéraires de cette espèce être dignement encouragées par tous ceux qui possèdent pouvoir, fortune et influence, afin que la grande et gigantesque conception de nos ancêtres nous soit révélée, et que nous nous formions une idée de leurs projets. Les lumières qui en résulteront ne demeureront pas stériles, et nous pourrons prononcer sur ces œuvres un jugement équitable. Ce jugement sera plus élevé, si l'activité de notre jeune ami, indépendamment de la monographie consacrée à la cathédrale de Cologne, poursuit jusque dans ses détails l'histoire de l'architecture pendant notre moyen âge. Si l'on publie tout ce qu'il est nécessaire de savoir sur la pratique régulière de cet art; si on le fait connaître sous tous les points de vue, en le comparant avec l'architecture gréco-romaine et avec l'architecture orientale égyptienne, il ne restera que peu de chose à faire dans cette direction. Quand les résultats de ces efforts patriotiques seront livrés à la publicité, je pourrai, comme je le fais aujourd'hui dans les épanchements intimes de l'amitié, répéter avec une véritable satisfaction, en le prenant dans l'acception la meilleure, ce mot, que les vœux du jeune âge sont comblés dans la vieillesse. »

Ces vœux de l'illustre poëte se sont accomplis. Il a pu lui-même en voir l'entière réalisation avant de mourir. C'était en 1813, à l'âge de soixante ans, qu'il les formait, et vingt ans après, en 1833, année de sa mort, on était déjà en pleine réaction en faveur du moyen âge, et l'on s'apprêtait à mettre la dernière main à ses conceptions gigantesques inachevées, parmi lesquelles la cathédrale de Cologne tient incontestablement le premier rang. Goethe, en homme de génie, avait devancé son siècle, en se mettant dès sa jeunesse au-dessus des opinions courantes sur la prétendue barbarie du *gothique*, ce que n'avait pu faire Fénelon, qui, n'étant qu'un homme de beaucoup d'esprit, n'avait pas cette espèce d'intuition que donne le génie. Voilà pourquoi se laissant traîner à la remorque de l'opinion générale de son temps, au lieu de la diriger, il déclame, comme ses contemporains, contre ce qu'il appelle l'incohérence, le désordre, le mauvais goût d'une architecture qu'il n'avait pas pris la peine d'étudier sérieusement. Bossuet, au contraire, supérieur à Fénelon de toute la hauteur qui élève le génie au-dessus du talent, n'a eu garde de donner dans ce travers, et je ne sache pas qu'il se soit jamais permis la moindre invective contre ces œuvres sublimes de l'art et de la foi, auxquelles enfin est rendue une entière mais si tardive justice.

Maintenant que vont dire, après la curieuse dissertation de Goethe, les détracteurs passionnés du gothique, qui forment encore de nos jours la vieille queue du classicisme quand même? Que diront surtout nos honorables de l'Académie des beaux-arts (c'est-à-dire de l'art grec, de l'art égyptien, de l'art chinois, excepté de l'art national), que vont-ils dire, après cette dissertation d'un *homme du métier*, qui s'y entend pour le moins aussi bien qu'eux? Ce qu'il y a de curieux, c'est que le grand homme les bat jusque dans leurs derniers retranchements. En effet, ces messieurs veulent bien parfois nous faire la grâce à nous pauvres hères, étrangers aux secrets de l'art, de nous accorder que le *gothique*, malgré sa barbarie, n'est pas dénué de l'expression religieuse et même d'une certaine grandeur résultant de ses vastes proportions. Mais ils ne manquent pas d'ajouter, pour atténuer la portée d'une si large concession, qu'en ce qui concerne le goût dans les détails, l'harmonie dans le plan et l'unité dans l'ensemble, cette architecture n'en est pas une et qu'elle ne vaut pas même la peine d'être citée, quand il s'agit de l'art proprement dit. Par malheur, messieurs, c'est précisément sous ce dernier rapport que Goethe tranche la question contre vous. Or, Goethe n'était ni un sémina-

riste imberbe, ni un pauvre provincial, ni un prêtre ignorant et fanatique. Goethe, l'oracle de l'Allemagne pendant plus d'un demi-siècle, était un vrai philosophe, je dirai plus, un philosophe païen, épris tout autant que vous autres, messieurs, des beautés de l'architecture grecque, dont il avait étudié tous les monuments. Eh bien ! ce même Goethe prouve méthodiquement, d'après les principes éternels du goût et de la raison (comme vous les appelez), que le *gothique*, dans ses chefs-d'œuvre, offre un modèle achevé de grâce, d'harmonie et de belles proportions. O vous tous, classiques superbes, pensionnés, décorés, pour la plus grande gloire des Grecs et des Romains, et pour votre plus grand avantage, vous qui vous croyez modestement les arbitres suprêmes du bon goût, les conservateurs du feu sacré de l'art, quand vous aurez réfuté victorieusement cette malencontreuse dissertation de Goethe, nous croirons avec vous qu'architecture gothique et barbarie, c'est tout un. Mais jusque là, vous nous permettrez de rester fidèles à nos sympathies pour notre art chrétien et vraiment national. Oui, messieurs, jusqu'à ce que vous ayez prouvé le contraire, l'architecture *trouvée* et développée par nos ancêtres ne le cédera à aucune autre, comme type de goût, d'harmonie et d'heureuses proportions. Mais nous ajoutons que, considérée au point de vue de l'esthétique et de la beauté chrétienne, elle n'a jamais eu son égale dans l'univers, et que le portail de Strasbourg, par exemple, est aussi supérieur au Parthénon d'Athènes que l'inspiration mystique, surnaturelle est supérieure à l'inspiration humaine, même la plus heureuse. C'est ce que nous allons voir.

Si nous appliquons les principes d'esthétique chrétienne posés dans ce Dictionnaire à l'architecture catholique en particulier, nous considérerons cette forme aiguë, élancée, cette aspiration incessante vers le ciel qu'affectent nos belles églises du XIIIe siècle. Ceci n'est point l'effet du hasard ou du caprice de l'architecture. Cette tendance à s'élever au-dessus de ce monde visible et matériel nous est formellement indiquée par les chroniqueurs du temps, comme un des besoins de la religion et le principal caractère des monuments qui en sont l'expression la plus populaire. Et à propos de ce mot *populaire*, qui est en si grande vogue aujourd'hui parmi nous, est-il un genre d'édifices auquel il convienne mieux qu'à ces magnifiques portails de cathédrales, qui nous représentent en caractères les plus sensibles et les plus intelligibles aux masses, par les milliers de statues qui les décorent, l'histoire détaillée de l'univers, dans ses trois grandes divisions, de la création, de l'incarnation et du jugement dernier, qui embrassent le passé, le présent et l'avenir de l'humanité tout entière ? N'est-ce pas en effet un vrai poëme de pierre que cette immense façade qui, dans ses sujets innombrables et symétriquement liés les uns aux autres, sans désordre, sans confusion, retrace à toutes les générations qui paraissent et disparaissent successivement devant elle, les mystères consolants qu'elles doivent croire, les événements historiques qu'elles doivent savoir ? Sur cette magnifique page de pierre, les yeux les plus opaques peuvent lire tout ce qu'il importe à l'homme de croire, d'aimer et d'espérer. C'est là vraiment un livre populaire, accessible à toutes les intelligences, aux plus hautes comme aux plus vulgaires. Mais n'oublions pas que c'est surtout par ce cachet inimitable d'expression céleste, surnaturelle et divine, que ces monuments se distinguent de tous les autres et surpassent tout ce que l'antiquité a produit de plus achevé. Non, le fameux Apollon du Belvédère, cité comme un des types les plus parfaits de la beauté physique et morale, ne m'a pas ému et transporté comme cette statue qui orne la grande porte de la cathédrale de Strasbourg, statue divine, d'ineffable tendresse et de sereine majesté, qui représente la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras, et que la tradition attribue au ciseau d'une autre vierge de vingt ans, de Sabine, fille d'Ervin de Steinbach, dont nous parlerons bientôt. On voit bien qu'une inspiration, toute différente dans son origine et dans ses conditions, de l'inspiration humaine, même la mieux organisée, a présidé à cette œuvre merveilleuse. On peut en dire autant d'un grand nombre d'autres statues qui décorent soit la façade, soit l'intérieur de la basilique, et qui, à ce genre d'expression qui n'appartient qu'à elles, joignent le mérite de la beauté physique, par l'harmonie de leurs proportions, la régularité de leurs traits, la grâce, le naturel et la distinction de leur pose. Ici des détails seraient indispensables. Mais on n'en finit plus, quand on a une fois entrepris l'analyse, même superficielle, de ces admirables musées chrétiens qu'on appelle cathédrales gothiques. Il faut donc se borner, et c'est avec regret que je me vois réduit à la nécessité de donner seulement la sèche mais exacte nomenclature des magnifiques et nombreux sujets historiques qu'offre la façade du magique portail de Strasbourg. Après cette nomenclature et un coup d'œil jeté sur tout l'extérieur de l'édifice, nous pénétrerons dans l'intérieur, digne aussi de tout l'intérêt de l'observateur attentif, et dont nous donnerons une description aussi abrégée que possible. Suivra ensuite l'historique de la construction de ce merveilleux édifice, qui a duré plus de quatre siècles, et et un tableau comparatif de la hauteur respective des principaux monuments de l'univers. A l'aide des détails dans lesquels je vais entrer, et surtout en étudiant la belle vue daguerréotypée de la cathédrale, on jugera par soi-même, autant qu'il est possible de le faire d'après une description et une gravure, jusqu'à quel point la cathédrale de Strasbourg et son portail en particulier, par la tendance de son ensemble et de ses parties les plus minimes vers le ciel, par l'expression surnaturelle, mystique, de ces milliers de statues et par les autres caractères

que nous avons déjà indiqués, offre le cachet de l'esthétique ou de la beauté chrétienne. Commençons d'abord par la description des statues du portail, et en particulier de celles qui remplissent dans des niches les immenses cordons en archivoltes ogivales des trois portes d'entrée. Il est bon de faire observer que chacune de ces niches, qui sont, du reste, d'un travail exquis, représentant un sujet historique de l'Ancien ou du Nouveau Testament, le sculpteur a reproduit, indépendamment des statues des personnages mis en scène, les objets qui devaient figurer dans les divers sujets qu'il a voulu traiter.

Description des sujets historiques représentés dans les cinq grands cordons de niches superposés, qui environnent jusqu'à la naissance de sa voûte, la principale porte d'entrée, en commençant par le cordon le plus éloigné.

1er sujet. Création au monde.
2. L'esprit de Dieu porté sur les eaux.
3. La création du soleil et de la lune.
4. La séparation des eaux supérieures d'avec les inférieures.
5. Dieu crée le firmament.
6. Création des plantes et des arbres fruitiers.
7. Création des oiseaux et des poissons.
8. Création des autres animaux.
9. Création d'Adam et d'Eve.
10. Dieu leur défend le fruit de l'arbre.
11. Eve, trompée par le serpent, séduit Adam.
12. Dieu appelle Adam.
13. Adam et Eve chassés du Paradis.
14. Naissance de Caïn et d'Abel.
15. Adam cultivant la terre et Eve occupée à filer.
16. Sacrifice de Caïn et d'Abel.
17. Fratricide de Caïn.
18. Fuite de Caïn.

Dans les compartiments du second cordon :

1. Abraham demande grâce pour les Sodomites.
2. Sacrifice d'Abraham.
3. L'arche de Noë.
4. Cham insulte son père dans l'ivresse.
5. Jacob voit en songe les anges monter et descendre l'échelle mystérieuse.
6. Buisson ardent.
7. Le serpent d'airain.
8. Moïse frappe le rocher.
9. Josué et Judas conducteurs du peuple après Moïse.
10. Othoniel, premier juge.
11. Elie laissant son manteau à son serviteur Elisée.
12. Jonas rejeté sur le rivage par la baleine.
13. Samson déchire le lion.
14. Le roi Ezéchias demande la santé.
15. Josias fait poser une grande pierre sous un chêne, à Sichem.
16. La conversion du roi Manassès.

Le troisième cordon représente le martyre des douze apôtres et des diacres saint Etienne et saint Laurent.

Le quatrième cordon représente les quatre évangélistes et les principaux docteurs de l'Eglise.

Au cinquième et dernier cordon sont retracés les miracles de Jésus-Christ guérissant les malades et les lépreux, rendant la vue aux aveugles, chassant les démons des possédés, ressuscitant les morts; en tout, plus de quatre-vingts sujets historiques de l'ancien et du nouveau Testament, qu'on aperçoit et qu'on peut suivre très-distinctement dans les cinq cordons en voussures superposées au-dessus de la grande porte d'entrée. Immédiatement au-dessous et aux deux côtés de la porte, on voit douze grandes statues représentant les scribes et les prêtres, ceux surtout qui contribuèrent le plus à la mort de Jésus-Christ. On les reconnaît facilement à l'expression de duplicité et de malice qui règne sur leur physionomie sinistre. Sur le pilier qui sépare la porte en deux battants, on voit cette Vierge divine dont nous parlions tout à l'heure, qui tient l'enfant Jésus dans ses bras. Au-dessus de la porte et sur la surface de son tympan triangulaire, le sculpteur a exécuté, en divers compartiments, l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem le jour des Rameaux, la sainte cène, le soufflet qu'il reçut chez Caïphe, la flagellation, le couronnement, le crucifiement, la sépulture, la résurrection, l'apparition aux disciples, la scène de Thomas l'incrédule et l'ascension. Il n'a pas oublié la fin tragique de Judas, se pendant par l'instigation du démon, qui paraît derrière lui sous la figure d'un bouc. La grande porte elle-même est d'airain et ornée d'une foule de statues et de bas-reliefs, parmi lesquels on peut lire les noms des sept planètes : *Sol, Luna, Mars, Mercurius, Jupiter, Vénus, Saturnus*, et diverses inscriptions fort intéressantes pour l'histoire du monument.

C'est ainsi que la grande porte d'entrée, avec ses immenses accessoires de statues et d'autres sculptures de toute espèce, peut être considérée, à elle seule, comme une magnifique histoire de l'univers, depuis sa création jusqu'à sa rédemption par la mort d'un Dieu. Nous verrons prochainement comment les deux portes de droite et de gauche, et le restant de la façade, complètent cette admirable page historique de l'Ancien et du Nouveau Testament. Mais avant d'en dire un mot, je ne puis m'empêcher de signaler à l'observateur ces groupes délicieux d'anges qu'on voit sur les angles extérieurs de cette grande porte, et qui jouent de divers instruments de musique, traduisant à leur manière le psaume CL°, et célébrant par leurs concerts, en guise d'intermède, le divin auteur de tant de merveilles!

Les deux petites portes de la façade sont surmontées chacune de quatre cordons en ogive, de voussures, dans le genre des cinq de la porte principale. Les niches dont ils sont ornés renferment également de nombreuses et belles statues d'anges et de saints.

immédiatement au-dessus de la porte de droite, dans le tympan ogival qui la sépare des quatre cordons de niches, on voit Jésus-Christ, souverain juge, assis sur un arc-en-ciel ; plus bas, la résurrection des morts, et au milieu, les réprouvés de toute condition, entrant dans la gueule du dragon infernal. Aux deux côtés de la porte et immédiatement au-dessous des quatre rangs de cordons, est représentée la parabole du royaume des cieux, par les dix vierges invitées à la noce. L'époux avec les cinq vierges sages sont à la droite ; et à la gauche, l'épouse avec les cinq vierges folles, qui tiennent leurs lampes renversées, tandis que les autres tiennent les leurs debout. Rien de plus naïf, de plus gracieux, et en même temps de plus vrai, que cette délicieuse composition, dont le sujet du reste s'harmonise si bien avec les autres de la même porte, que nous venons d'indiquer.

Sur le tympan de la porte de gauche on voit la purification de la Vierge, l'arrivée des Mages, les sept péchés capitaux, représentés par des statues, dont chacune a sous les pieds une tête où est inscrit le nom de chaque péché capital. Aux deux côtés de ces figures, et comme contraste, on a représenté les quatre vertus cardinales, la prudence, la justice, la force et la tempérance.

Je ne pousserai pas plus loin ce dénombrement, pour ainsi dire infini, des sujets historiques, religieux, mystiques que la sculpture chrétienne a retracés sur cet immense portail. D'ailleurs, les principaux et les plus nombreux se trouvent autour des trois portes d'entrée de la façade, que nous venons de décrire. Mais quelle harmonie, quelle liaison, quels rapports admirables entre eux ! Chacune de ces innombrables et généralement belles statues est à la place où elle doit être. Essayez d'en changer quelques-unes, et tout l'ordre historique et logique de classement sera interverti, et toute la belle harmonie de cette merveilleuse et immense page de pierre sera bouleversée. Observons que pour que rien ne manquât à ce caractère de popularité, qui est propre aux frontispices gothiques, les dimensions respectives des statues qui les embellissent, ont été calculées de manière à ce que chacune pût être facilement aperçue du parvis. Cette précaution de l'architecte et du sculpteur nous prouverait suffisamment, quand même des témoignages écrits ne seraient pas là pour nous l'attester, que les constructeurs de ces édifices ont voulu que leur immense surface étalât au grand jour et à la vue de tous les fidèles l'enseignement historique, parabolique, dogmatique, moral et mystique de la religion, dans son universalité.

Que dirons-nous maintenant de tout l'extérieur de la cathédrale, et surtout de ces deux beaux portails latéraux ? si ce n'est que par le réseau transparent de sculpture dentelée qui l'environne entièrement ; que par la beauté de ses milliers de statues, et la poésie divine des sujets qu'elles représentent, cet extérieur est digne du magnifique portail occidental, sauf la hauteur gigantesque et la hardiesse de ce dernier.

Maintenant, si nous entrons dans l'intérieur de l'édifice, nos yeux ne seront pas frappés sans doute par l'élévation de la nef principale, qui n'a guère plus de soixante-dix pieds de hauteur, ni par ces dimensions colossales qui distinguent d'autres monuments célèbres tels que, pour ne parler que des églises de France, les cathédrales d'Amiens, de Reims, de Rouen, de Paris ; mais ils seront sous le charme de l'effet magique d'immenses vitraux peints, qui, divisés en quatre compartiments, c'est-à-dire ceux des deux côtés de la nef principale et ceux des murs des deux nefs latérales, décorent la basilique tout entière depuis le pavé jusqu'à la hauteur des voûtes. On peut affirmer, sans crainte, qu'il n'est pas d'églises au monde, qui présente une telle profusion de peintures transparentes. C'est au point que l'édifice paraît plutôt soutenu par des murailles de verre que par de la maçonnerie. Ici la pierre devient accessoire, et l'œil se perd dans la contemplation de ces immenses fenêtres coloriées où des milliers de personnages de grandeur naturelle reproduisent les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que les principaux faits historiques et les portraits des empereurs d'Allemagne. Je ne parle pas des groupes admirables de statues que renferme l'intérieur de cet étonnant édifice, surtout ce fameux pilier des anges qu'on voit dans le transept de droite dont il soutient à lui seul la voûte, et qui est orné, de la base au sommet, des quatre évangélistes et d'une série d'anges jouant de divers instruments de musique, d'une beauté incomparable. Mais pourquoi faut-il que dans l'intérieur si mystérieux, si solennel, de cet admirable édifice, nous ayons à relever une irrégularité encore plus choquante que celle que nous avons signalée au sujet du portail extérieur ? Je veux parler de ce chœur étroit, écrasé et mesquin, dont l'architecture romane, antérieure et tout à fait opposée à celle du restant de l'édifice, produit une disparate fort disgracieuse, en brisant on ne peut plus brusquement l'harmonie des lignes et l'unité de l'ensemble ? A plusieurs reprises, il a été question de reconstruire dans un nouveau style conforme à celui de l'église, ce chœur qu'on attribue à Charlemagne. Mais toujours on a reculé devant la dépense, qui serait très-considérable (706). En l'état, si, faisant abstraction du chœur, et en se plaçant derrière sa porte d'entrée, on a le visage tourné vers la grande porte et la rosace, on ne voit alors que le beau côté de l'édifice ; et, en

(706) On nous assure que la restauration de ce chœur vient de s'effectuer dans de bonnes conditions. Ne pouvant en juger, ni *de visu*, ni au moyen de la gravure, nous sommes obligés de maintenir (néanmoins sous toutes réserves) nos premières observations.

face de cette rosace flamboyante, et au milieu de ces deux immenses surfaces latérales de vitraux étincelants, on se figure difficilement un intérieur de cathédrale plus riche, plus brillant, plus solennel. Quoique celle-ci n'atteigne pas les dimensions de nos plus grandes églises du Nord, elle ne laisse pas d'être fort vaste, puisqu'elle a 335 pieds de long, c'est-à-dire, 35 pieds de plus que celle de Vienne en Dauphiné, qui en a près de 300, et 95 de plus que celle de Lyon, qui n'en a que 240.

Parmi les nombreux et remarquables objets d'art qu'elle renferme, et dont la simple nomenclature nous mènerait trop loin, il en est trois principalement, qui attirent l'attention de l'observateur, et que je me contenterai d'indiquer, toujours pour abréger une description déjà si longue. Ce sont : 1° la célèbre horloge, véritable monument dans un autre monument, chef-d'œuvre de Dasypodius, tout récemment restauré, qui indique la marche des constellations, le cours du soleil et de la lune, les heures, les jours, etc. 2° La chaire à prêcher, du XV° siècle, restaurée en 1834, œuvre remarquable par la finesse de ses ciselures en pierre et les statues qui la décorent, qu'on doit au ciseau de Jean Hammner, en 1486, et qui, en 1617, a été recouverte d'un baldaquin en bois, par Conrard Cullin et son fils, maîtres menuisiers. 3° Enfin, les magnifiques et excellentes orgues, dans le goût, il est vrai, du XVIII° siècle, puisqu'elles furent frabriquées en 1714, par André Silbermann. Néanmoins, soit à raison de la place qu'elles occupent (sur le côté gauche, en entrant par la grande porte), soit à cause de la grande richesse du buffet entièrement doré, elles n'offrent pas un contraste trop disgracieux avec le style général de l'édifice. Je les ai entendues plusieurs fois, et j'ai admiré leur puissante et majestueuse sonorité, qui remplit bien le vaste édifice et en complète le caractère imposant et mystérieux.

Quel monde, qu'une cathédrale gothique considérée extérieurement et intérieurement ! J'ai à peine ébauché celle de Strasbourg, sauf le grand portail et la tour qui demandaient une notice à part; et cependant, après tout ce que je viens de raconter de cette merveilleuse basilique, n'est-il pas vrai de dire qu'elle offre un magnifique et fidèle résumé de la religion tout entière, considérée dans son histoire, dans son culte, dans sa morale et dans ses mystères ! Et cette réflexion s'applique à toutes celles que les siècles de foi, et le XIII° surtout, érigèrent à l'envi sur le sol chrétien. Non, les plus renommés parmi les monuments de l'antiquité profane, n'approchent pas de ceux-ci. Qu'on vante tant qu'on voudra la beauté de la forme qu'ils expriment, dit-on, au plus haut degré; les nôtres n'ont rien à leur envier sous ce rapport (comme mille preuves sensibles et palpables l'attesteront aux plus incrédules, quand ils voudront bien prendre, une bonne fois pour toutes, la peine de les regarder) ; et ils les surpassent de toute la hauteur de l'inspiration qui les a conçus, et de leur sublime et universelle destination, telle que nous venons de l'envisager. En sortant du dôme de Strasbourg, je me disais, encore sous le poids de tant de magnificences, qu'une vie d'homme suffirait à peine pour les étudier en détail et les classer. Elles sont si nombreuses et si variées, que l'imagination effrayée succombe elle-même sous son impuissance. Aussi, les habitants de Strasbourg ne peuvent se lasser de voir et d'admirer ce monument, qui sera l'éternel honneur de leur cité. Ils veillent à son entretien et à sa conservation avec un soin religieux. Heureusement, l'Allemagne, dont cette ville faisait partie avant sa réunion à la France sous Louis XIV, n'ayant pas eu à souffrir de cette renaissance païenne qui a tué l'art religieux en France; ses architectes et ses sculpteurs se sont transmis fidèlement les vieilles traditions de ce bel art chrétien, si fécond en merveilles; en sorte qu'à Strasbourg comme à Cologne, on trouve facilement des ouvriers, disons mieux, des artistes capables de restaurer convenablement et dans une imitation rigoureuse de leur style primitif, ces vieilles basiliques. En outre, comme l'opulent chapitre de Strasbourg possédait des terres considérables de l'autre côté du Rhin, les lois révolutionnaires qui ont dépouillé les églises de France de leurs biens, n'ont pu atteindre ceux que l'église de Strasbourg possédait en pays étrangers, en sorte que la fabrique de cette cathédrale, très-riche actuellement comparativement aux autres, hormis celle de Reims, qui est dans le même cas, trouve dans ses propres ressources les fonds nécessaires pour la conservation de l'église, et en particulier pour l'entretien de la tour, qui est très-considérable.

Le moment est venu maintenant de faire un petit récit de la construction du monument, qui a duré plusieurs siècles. J'ai recueilli à ce sujet des renseignements exacts et même intéressants, soit sur les lieux, soit dans ceux de nos vieux livres qu'on ne lit guère aujourd'hui, et qui cependant sont si pleins de choses curieuses et instructives. Je ne citerai ici que le grand dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France, d'Expilly, édition de 1770. C'est une mine inépuisable de richesses et de faits, qu'on s'attendrait vainement à trouver dans nos livres du jour, si brefs, si insuffisants.

Cette notice terminera tout ce que j'avais à dire sur la cathédrale de Strasbourg, et sera suivie du tableau de la hauteur comparative des principaux édifices de l'univers.

Sur l'emplacement occupé aujourd'hui par la tour et la cathédrale de Strasbourg, s'élevait avant Jésus-Christ, une tour et un temple consacrés, les uns disent, à Mars, les autres, à Hercule. Ces deux édifices furent démolis par Attila. D'après une tradition locale, Clovis ayant commencé à rétablir cette ville où le christianisme avait été prêché de très-bonne heure par saint Amand,

évêque de Tongres, y fit bâtir une petite église sous le titre de la Sainte-Trinité et de la Sainte-Vierge. Le premier évêque connu de ce siége est saint Arbogaste, qui y fut nommé en 638, sous le règne de Dagobert. Ce prince acheva la cathédrale commencée par Clovis, sauf le chœur qui fut commencé par Pépin le Bref, en 769, et terminé par son fils Charlemagne. Mais en l'an 1003, Hermand II, duc de Souabe, s'étant révolté contre l'empereur Henri II, prit la ville d'assaut, et ayant éprouvé une grande résistance de la part des habitants qui s'étaient réfugiés dans l'église, il ne put s'en rendre maître qu'en y mettant le feu, qui dévora l'édifice, excepté le chœur de Pépin et de Charlemagne, le même probablement qui subsiste encore aujourd'hui. Douze ans après ce désastre, en 1015, Werner, évêque de Strasbourg, entreprit de rebâtir son église, en pierre de taille, sur un beau plan qui s'est conservé jusqu'à nous. Les fondements en furent jetés sur des couches de terre glaise et de charbon de terre pilé, mêlés ensemble. Werner employa à cette grande œuvre les quatorze dernières années de sa vie. Ses successeurs la continuèrent jusqu'à l'année 1275, époque où elle fut terminée, et qui est aussi celle de la plus pure et de la plus brillante architecture ogivale. Ainsi la construction de l'église proprement dite, dura près de deux siècles et demi.

D'après le plan primitif, la façade principale devait être flanquée de deux tours : celle du nord, telle qu'on la voit maintenant, fut commencée en 1277, sous l'épiscopat de Conrad III de Lichtemberg. Le plan de ces deux tours surmontées d'une flèche, avait été conçu par le célèbre architecte ou maître de l'œuvre, Erwin, né à Steinbach, dans le margraviat de Bade. Il en dirigea lui-même l'érection jusqu'à sa mort, arrivée en 1318. Son fils Jean, mort en 1339, et sa fille Sabine, continuèrent la construction sur le même plan et poussèrent la tour du nord jusqu'à la naissance de la flèche. Ce fut pendant cette période que l'on construisit le merveilleux portail, dont les plus belles statues furent sculptées des mains de Sabine de Steinbach. On a voulu plus tard rappeler cette circonstance si curieuse et si intéressante dans les fastes de l'art chrétien, en érigeant à cette jeune fille, sur le côté gauche du portail latéral (*est*), une statue de grandeur naturelle, qui la représente, en cheveux, et dans le noble et élégant costume du temps, tournée vers l'église et tenant d'une main le ciseau divin qui sculpta tant d'admirables chefs-d'œuvre. En face, à l'angle opposé du portail, on a érigé une autre statue à son père, principal architecte de la cathédrale. Il est aussi tourné vers l'édifice, et il tient de la main droite un marteau, symbole de son art et de ses merveilleux travaux. J'aurais bien voulu faire la description de ce beau portail latéral, tout symbolique, et dont le principal sujet est une magnifique allégorie de la sagesse incréée se manifestant dans le jugement de Salomon. Mais j'ai dû y renoncer, comme à tant d'autres descriptions, pour abréger, autant que possible, dans une matière pour ainsi dire inépuisable. Je reviens à la tour du nord.

Après la mort de Jean et de Sabine de Steinbach, elle fut continuée par l'architecte Jean Hultz, de Cologne, mort en 1465, qui conduisit la flèche jusqu'à la couronne, en 1439 sous l'évêque Guillaume de Diesth. La seconde tour resta inachevée, probablement à cause des troubles qui agitèrent longtemps le pays, à l'occasion de la réforme de Luther.

Ainsi, ce superbe édifice, commencé en 1015, ne fut terminé que dans l'espace de quatre siècles et demi. Que de générations y ont apporté le tribut de leurs labeurs et de leurs trésors ! Les chroniques du temps rapportent que lorsqu'on en reprit la construction, en 1277, il se manifesta un tel élan parmi les habitants, que plusieurs, victimes de leur zèle, périrent dans la foule compacte des travailleurs, qui se pressait autour de l'architecte. L'histoire nous a conservé les noms des empereurs et des princes d'Allemagne, qui contribuèrent par leur munificence à l'érection du célèbre édifice.

Mais n'oublions pas que ce fut principalement à cette occasion que s'agrandirent et se développèrent les fameuses confréries de maçons, de bâtisseurs d'églises, origine primitive de la franc-maçonnerie moderne. Formées d'abord dans la Lombardie, elles s'étendirent successivement jusqu'à Chartres, Rouen, Strasbourg et construisirent les plus belles cathédrales de France, d'Allemagne et de Belgique. « Ces corporations, dit Thomas Hope, dans son Histoire de l'architecture se rattachèrent toujours à l'église qui pendant les guerres de la féodalité était devenue l'unique asile de ceux qui voulaient cultiver les arts de la paix. Parmi ces arts, ceux mêmes qui n'avaient rien d'essentiellement religieux étaient cependant pratiqués par les moines et par les membres des ordres sacrés. Ne soyons donc point surpris que l'architecture des temples, si intimement liée avec toutes les branches du culte et de la hiérarchie, soit devenue une des occupations favorites des ecclésiastiques. Jaloux de diriger eux-mêmes la construction de leurs églises et de leurs monastères, et d'en régler les dépenses, ils se firent recevoir membres d'une institution dont le but était si noble et si sacré, et qui, complétement indépendante de toute juridiction civile et locale, ne reconnaissait d'autre chef direct que le Pape, et travaillait sous son autorité immédiate. Aussi voyons-nous des ecclésiastiques du plus haut rang, des abbés, des prélats, des évêques, ajouter à la considération de l'ordre des francs-maçons, en s'y faisant agréger ; nous les voyons donner les desseins de leurs églises, en surveiller la construction et employer leurs propres moines dans les travaux de main-d'œuvre. Les souverains aussi jugèrent qu'il était de leur gloire et de leur intérêt de conférer à leurs loges nationales de francs-maçons des honneurs et des priviléges égaux à

ceux qu'ils tenaient du chef même de la chrétienté. La perfection de la cathédrale de Strasbourg fit que la loge des francs-maçons de cette ville fut reconnue par un acte solennel, passé à Ratisbonne en 1458, pour la première de toutes les loges allemandes de Russie, Souabe, Bavière, Franconie, Saxe, Thuringe et autres; et en 1498, l'empereur Maximilien Ier, ratifia et confirma solennellement cet acte, par un diplôme délivré à Strasbourg. »

Voici maintenant quelques détails sur la manière de procéder, de ces confréries, dans l'érection de nos belles basiliques. Je les emprunte à l'excellent *Manuel des connaissances utiles*, de Mgr Devie, évêque de Belley :

« Dès que les confrères étaient avertis qu'il y avait quelque part une église à bâtir, ils s'y rendaient en troupes de tous les diocèses voisins, après avoir pris la bénédiction de leur évêque, et ils se mettaient au travail avec une ardeur incroyable. Le chef, appelé *maître de l'art*, employait chacun selon son talent et ses forces. Ainsi les uns taillaient la pierre, les autres coupaient et façonnaient les bois, broyaient le ciment, maniaient la truelle ou faisaient fonction de manœuvres, en transportant les matériaux ou les provisions de bouche. C'était un spectacle inouï de voir des militaires, des nobles, des riches, des hommes de plaisir s'attacher à un char, en esprit de pénitence, et voiturer eux-mêmes le sable, la chaux, les bois, les pierres et les autres matériaux nécessaires pour l'édifice sacré, et se faire les serviteurs et les manœuvres des ouvriers. Mais ce qui était plus étonnant encore, c'était l'harmonie, la subordination et le silence religieux qui régnaient dans les vastes ateliers où se trouvaient réunis tant de personnes différentes, plus accoutumées à commander qu'à obéir. Les ecclésiastiques donnaient l'exemple, et faisaient de temps en temps des exhortations pour inviter à la pénitence et au souvenir de la présence de Dieu, pour la gloire duquel on s'était mis au travail. Ces bons sentiments étaient entretenus par le chant des hymnes et des cantiques en l'honneur de la sainte Vierge et des saints. S'il s'élevait quelque difficulté, on se hâtait de l'apaiser, et on chassait de l'atelier ceux qui refusaient de vivre en paix et de pardonner à leurs ennemis..... Haimon, abbé de Saint-Pierre-de-Dives, en Normandie, dans une lettre écrite dans l'année 1145 aux religieux de l'abbaye de Tuttebury en Angleterre, raconte avec admiration l'empressement avec lequel les hommes puissants et fiers de leur naissance et de leurs richesses, accoutumés à une vie molle et voluptueuse, s'attachaient à un char pour transporter des pierres, du bois, du sable, pour la construction des églises. Haimon ajoute que pendant la nuit on allumait des cierges sur les chariots qui avaient servi à ces transports; qu'on veillait, en chantant des hymnes et des cantiques...» Suivent des détails sur les plus célèbres confréries de maçons, et notamment sur celle de Strasbourg, dont j'ai déjà parlé. Cette association, continue l'historien, fut confirmée par les empereurs d'Allemagne; elle avait tant de réputation que le duc de Milan (Galéas de Visconti) demanda, en 1441, un architecte, qui en était membre, pour diriger la construction de sa magnifique cathédrale.

« C'est donc par les travaux de ces sortes de confréries que furent bâties les églises de Saint-Denis, de Chartres, d'Amiens, de Beauvais, de Strasbourg, de Cologne, d'Autun, de Vienne en Dauphiné, de Lausanne en Suisse, de Genève, et la plupart des belles églises de la Normandie, du nord de la France, de la Belgique et de l'Angleterre. »

Tel était l'entraînement qui poussait alors les populations vers ces constructions monumentales, que l'on vit plus d'une fois des enfants, des femmes, des dames du haut parage s'atteler aux voitures qui transportaient les matériaux du futur édifice. D'autres y jetaient leurs bijoux d'or et d'argent, leurs pierreries, les diamants les plus précieux. Des actes authentiques en font foi, et ils nous apprennent aussi qu'il n'était pas rare de trouver de jeunes filles qui, à l'exemple de Sabine de Steinbach, se vouaient à la sculpture des portails. C'est à elles que nous devons la plupart de ces statues si naïves, si belles, de vierges, qui, après avoir vu passer tant de générations, nous apparaissent encore, au milieu des compartiments les plus gracieux, tenant à la main la palme du martyre ou le lis de la pureté.

Mais il est temps de dire adieu à notre merveilleuse cathédrale de Strasbourg. On la vante beaucoup sans doute, et néanmoins elle est peu étudiée et très-peu connue. Voilà pourquoi je m'y suis complaisamment arrêté.

Maintenant, comme appendice de ma dissertation sur la cathédrale de Strasbourg, voici le tableau de la hauteur comparative des principaux monuments de l'univers. Je le donne d'après les mesures les plus récentes et les plus exactes qu'il m'a été possible de me procurer :

	pieds.	mèt.	c.
1. Pyramide de Chéops, la plus haute de l'Egypte,	449	146	
2. Tour de Strasbourg,	440	142	
3. Clocher de Saint-Etienne de Vienne (Autriche),	425	138	
4. Dôme de Saint-Pierre de Rome,	406	132	
5. Clocher de la cathédrale d'Anvers,	401	130	50
6. Clocher de Saint-Michel de Hambourg,	394	130	
7. Flèche de la cathédrale d'Amiens,	394	130	
8. Pyramide de Chéphrem,	389	126	
9. Flèche de la cathédrale de Rouen,	380	123	
10. Clocher neuf de la cathédrale de Chartres,	378	122	
11. Clocher de la cathédrale de Metz,	373	121	

12. Dôme de Saint-Paul de Londres,	338	109	50
13. La plus haute flèche du Dôme de Milan,	336	109	
14. Hôtel-de-Ville de Bruxelles,	334	108	
15. Tour des Asinelli de Bologne,	330	107	
16. Tours de la cathédrale d'Orléans,	324	105	50
17. Flèche des Invalides de Paris,	323	105	
18. Flèche de Saint-Denis,	317	103	
19. Clocher de Thann (Alsace),	300	98	
20. Pyramide de Mycérinus,	162	53	

La tour de Strasbourg devant avoir, d'après le plan d'Erwin de Steinbach, 594 pieds de hauteur, aurait surpassé de beaucoup les édifices les plus élevés de l'univers. En l'état, elle ne le cède qu'à la pyramide de Chéops, et seulement de 9 pieds (707). Elle en a 15 de plus que le fameux clocher de la cathédrale de Vienne, et 34 de plus que le Dôme de Saint-Pierre de Rome.

SYMBOLISME. Nous traitons du symbolisme de l'art chrétien en plusieurs articles. *Voy.* entre autres, Allégorie, Catacombes, Peinture, Restitut (*Saint-*), Sculpture, Statuaire, Types.

T

TABLEAUX. Inconvénient qui résulte de la multiplicité et de la disposition vicieuse des tableaux dans les églises. *Voy.* Valence (*Cathédrale de*).

TAFI (André). Peintre florentin, né en 1213, mort en 1294. *Voy.* Peinture.

TALLIS (Thomas). Célèbre compositeur d'église, anglais, né en 1520. *Voy.* Musique.

TAPISSIER. Compositeur d'église, à Paris, durant le xiv[e] siècle. *Voy.* Musique.

TE DEUM. Caractère de ce chant. *Voy.* Modes ecclésiastiques.

TETRAMORPHE. L'un des principaux motifs de l'iconographie chrétienne. *Voy.* Sculpture.

TEXIER (Jean). Sculpteur français. *Voy.* France.

TIMBRE. Tout instrument de musique a quelque chose de particulier dans le son qu'il rend; cette qualité de son dépend de la matière et de la forme du corps sonore. Le violon, la flûte, la trompette, chacun de ces instruments a dans le son un caractère distinctif et indépendant sous le rapport de l'intonation et de la force. La cause de cette diversité dérive peut-être de l'inégalité plus ou moins parfaite dans la vibration; ce qui semble expliquer la différence qui existe dans la qualité du son qui est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux, c'est ce qu'on appelle *timbre*. Les sons sont beaucoup plus doux, quand ils sont formés par des vibrations plus égales des parties du corps sonore, et beaucoup plus aigres, quand les vibrations sont plus inégales. Dans ce dernier cas, l'instrument, au lieu de donner un seul son, en produit plusieurs à la fois différents les uns des autres, ce qui les rend encore plus discords.

Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et de la guitare; les sons éclatants sont sujets à l'aigreur, comme ceux du haut-bois. Le beau *timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat, comme le timbre de la voix de soprano, de violon, etc.

Il est des instruments dont le timbre est susceptible de plusieurs nuances, au moyen de quelques petits changements que l'exécutant y pratique, ou d'après le mode de s'en servir. Le *timbre* du violon, par exemple, varie selon qu'on le fait résonner ou avec un archet ou en le pinçant, en y plaçant la sourdine; en y appliquant d'une certaine façon les doigts et l'archet, on en tire les sons harmoniques. Le même trait d'un violoncelle, joué sur les cordes *ré* et *la*, ou exécuté sur les cordes *do* et *sol*, prend tout de suite un autre caractère. Quant à la voix humaine, non-seulement elle se distingue de tout instrument, mais elle possède aussi une individualité particulière qui rend dissemblable et susceptible d'être distinguée la voix d'une personne de celle de l'autre. En outre, toute voix humaine a, pour ainsi dire, plusieurs registres qu'on peut employer pour la varier de beaucoup de façons, ce qui est un objet très-important dans la déclamation et dans le chant, pour rendre des expressions d'amour, de colère, etc. (*Dictionnaire de musique*, de Leichtental, verbo *Colore di suoni*). *Voy.* Opéra, Orchestre.

TONALITE DU PLAIN-CHANT. Dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, il est traité des conditions de la tonalité ecclésiastique et du caractère éminemment religieux qui lui est propre. Une chose bien digne de remarque, mais qui n'a pas été assez remarquée, c'est la fidélité avec laquelle cette constitution tonale a été conservée dans l'Eglise, et comment elle s'est perpétuée, sans altération notable, depuis les premiers siècles jusqu'à nous. Il y a là sans doute une action providentielle qu'il est permis de reconnaître en présence des graves autorités qui établissent, siècle par siècle, un fait si important au point de vue de l'esthétique chrétienne, objet de ce travail. Nous allons mettre ces intéressants témoignages sous les yeux de nos lecteurs.

Dès le iv[e] siècle, nous voyons, au moins en germe, les principes de la tonalité ecclésiastique, dans le curieux *Traité* de saint Pambon, abbé de Nitrie, déjà cité, et que j'ai

(707) On prétend que par suite de la grande quantité de sable que le vent du désert aurait jeté dans la plaine du Caire, le sol sur lequel reposent les pyramides aurait été exhaussé de plus de dix pieds. A ce compte, la flèche de Strasbourg serait aujourd'hui le monument le plus élevé du globe.

transcrit intégralement. Ce Traité, composé vers l'an 380, est intitulé *Instituta Patrum de modo psallendi, seu cantandi*. Il contient des règles détaillées sur la conduite de la voix, sur l'expression et la prosodie du chant. Nous allons en extraire quelques passages relatifs à la question qui nous occupe.

« Au milieu du verset, dit-il, faisons une pause bonne, convenable, et après l'avoir faite, terminons le verset par une autre, en maintenant toujours le ton, *salvo tono*. » Un peu plus loin, il traite la question de savoir comment on doit observer les tons (ou modes) dans les finales, *quomodo toni deponantur in finalibus*, selon les divers accents, *propter diversos accentus*. Il établit en principe que toute finale doit être faite, non selon l'accent de la parole, *non secundum accentum verbi*, mais selon la mélodie musicale du ton *sed secundum musicalem melodiam toni*, d'après cette sentence de Priscien : « La musique n'est pas plus assujettie aux règles de Donat que les divines Ecritures. » Si au contraire la prosodie s'accorde avec l'accent : *si vero convenerit in unum accentus et prosodia*, on doit suivre la finale commune, *communiter deponantur*; s'il en est autrement, le chant ou les psaumes doivent finir selon la mélodie du ton, *juxta melodiam toni*. Car, à la fin de presque tous les tons, *nam in depositione fere omnium tonorum*, (ceci n'indique-t-il pas suffisamment une classification de tons divers?) la musique retranche par la mélodie les syllabes et altère les accents, *et accentus sophisticat*, ce qui s'observe surtout dans les psaumes. C'est pourquoi, si l'on veut finir les versets tonalement, *tonaliter*, il faudra souvent briser les accents, comme, par exemple, dans les six syllabes, *sæculorum amen*. Ainsi, dans ce cas, ces six syllabes seront soumises, pour leurs terminaisons, aux finales du ton respectif, *ita sex conformentur notis toni, in depositione verborum syllabarum*.

Voilà donc un saint et docte abbé du IVᵉ siècle, qui parle, à chaque ligne, de *ton* et de *tonalité* à propos de psaumes et de chant d'église, et qui expose sur ce sujet des règles dont la plupart s'observent encore de nos jours dans les écoles restées fidèles aux bonnes traditions (708). Et ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il les expose non comme un système qu'il ait imaginé (ce qui, du reste, serait bien admissible, quand il s'agit d'une époque aussi reculée que celle où il écrivait), mais comme les tenant des Pères, ainsi que l'indique le titre même de l'ouvrage, *Instituta Patrum de modo psallendi seu cantandi*, et par conséquent, des premiers Chrétiens. Il s'en explique lui-même formellement à la fin de son traité, lorsqu'il dit : « Tels sont les principes que nous avons puisés à la source des Pères. » *Hæc de gremio sanctorum Patrum collegimus*.

Du Vᵉ au VIᵉ siècle, Cassiodore, historien latin, ministre de Théodoric, roi des Goths, et plus tard fondateur du monastère de Viviers en Calabre, où il mourut à un âge très-avancé, a composé un traité spécial sur la musique de son temps. Dans ce traité, divisé en cinq chapitres, il reconnaît parfaitement la classification tonale. Il y a quinze tons, dit-il : *Toni sunt quindecim* (709). L'exposition qu'il en donne semblerait indiquer que dès cette époque on divisait les tons en authentiques et en plagaux. Nous verrons bientôt la classification des huit tons prévaloir dans les églises. En effet, dès le VIIIᵉ siècle, elle est positivement reconnue par le célèbre Alcuin, aumônier de Charlemagne. Dans son traité *De musica*, il s'exprime en ces termes : « Tout musicien doit savoir que dans la musique il y a huit tons, *octo tonos in musica consistere musicus scire debet*, parmi lesquels quatre sont appelés plagaux, obliques ou latéraux. »

Au IXᵉ siècle, Aurélien, dit de Réomée, ou Moutier-Saint-Jean, dans le diocèse de Langres, affirme dans son *Traité de musique*, divisé en vingt chapitres, que toute musique consiste en huit tons : *Diximus etiam octo tonis consistere musicam*. (c. 8.) Ces huit tons, dit-il, régissent avec toutes leurs *variétés*, la suavité du chant : *Hi ergo octo toni, cum omnibus suis varietatibus, omnem harmoniæ regunt suavitatem*. Ils embellissent les mélodies de tout l'antiphonaire, comme des arbustes chargés de fleurs : *Et quasi florigenæ gestantes virgulta campum illustrent totius antiphonarii*. (c. 8.) Il les appelle le faîte de la musique : *Culmen musicæ*. Dans le cours de son traité, il traite d'une foule de morceaux de chant, dont il indique les tons respectifs. Vers la même époque, c'est-à-dire dans la moitié du IXᵉ siècle, Réginon, abbé de Prum, homme distingué par ses vastes connaissances, composa sur les huit tons et leurs différences un Traité spécial qui est parvenu jusqu'à nous. Il est intitulé : *Tonarius, sive octo toni cum suis differentiis*. »

Notker, mort en 912, canonisé en 1514, un des plus savants hommes de son temps, compositeur de proses et d'hymnes d'église, comme l'étaient, pour la plupart, les théoriciens du moyen âge, a écrit, entre autres

(708) Il est facile de voir par là combien se sont trompés les Santeuil, les Coffin et autres compositeurs d'hymnes modernes, en voulant assujettir l'accent tonique à l'accent poétique ou métrique, ou même en ne se préoccupant pas le moins du monde du chant dans leurs compositions poétiques. Aussi, le texte des anciennes hymnes, écrit en vue du chant qui devait y être adapté, selon les règles de l'antiquité ecclésiastique, est-il bien préférable sous ce rapport (pour ne rien dire de la beauté poétique qui lui est propre) au texte de nos modernes bréviaires. Si les compositeurs de ces nouvelles hymnes se sont ainsi fourvoyés, c'est surtout pour avoir ignoré ce principe fondamental que le rhythme musical n'est pas le rhythme poétique, et que celui-ci doit céder à celui-là dans les morceaux destinés à être chantés. Nous recommandons vivement la lecture des articles pleins de science et de raison qui viennent d'être publiés durant les premiers mois de 1855 par les *Annales philosophiques* de M. Bonnetty sur l'importante question que nous pouvons à peine indiquer ici.

(709) *Magni Aurelii Cassiodori Institutiones musicæ*, cap. 5.

œuvres, un traité intitulé : *Opusculum theoricum de musica;* il est divisé en quatre livres, et le premier traite spécialement des huit tons, *De octo tonis.*

Saint Odon, abbé de Cluny, mort en 942, un des plus célèbres théoriciens de son temps, a, dans son dialogue sur la musique, donné les formules propres à chaque ton, *formulæ tonorum.*

Dans le même xe siècle, Hucbald, né en 932, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, habile compositeur de musique sacrée, a, dans son bel ouvrage intitulé : *Musica Enchirialis,* donné une table des huit tons en deux notations. Voici le titre de ce petit traité des huit tons : *Commemoratio* (*Commutatio*) *brevis de tonis et psalmis modulandis.*

Enfin, dans la première moitié du xie siècle, Gui d'Arezzo a discuté dans divers traités, qui sont parvenus jusqu'à nous, les questions du chant liturgique, d'après notre constitution tonale, universellement admise de son temps. Dans le *Minologue,* son principal ouvrage, il traite (chap. 12) de la division des quatre modes en huit, et (chap. 13) de la connaissance des huit modes, de leur acuité et de leur gravité.

Nous ne pousserons pas plus loin ces citations, car elles deviennent plus nombreuses et plus explicites encore, si c'est possible, au siècle suivant. En présence de tant de monuments irrécusables de la constante tradition des écoles touchant la constitution tonale ecclésiastique, peut-on sérieusement avancer, comme on l'a fait dans ces derniers temps, que cette constitution n'est qu'une œuvre établie après coup, une œuvre systématique, inventée par l'ignorance, accueillie et soutenue par la routine? Peut-on surtout insinuer qu'il est « possible qu'au moyen âge, qu'au xiiie siècle même, se soient trouvés des hommes amateurs de catégories, qui aient pris l'effet pour la cause, et aient conclu en faveur d'une division rigoureuse par modes constituant une tonalité exclusive, » lorsque les monuments prouvent, tout au contraire, que cette tonalité était constituée bien avant le xiiie siècle, et que ce xiiie siècle, au lieu d'avoir été l'époque où s'établit une classification rigoureuse de tonalité, fut plutôt, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs, celle où se manifesta plus sensiblement la tendance à s'affranchir des règles et à créer un système de musique plus libre, plus populaire, à côté de l'ancienne constitution tonale, qui ne cessa point d'être observée, malgré cela?

Nous n'examinerons pas ici la difficulté qu'il y aurait eu, à ce xiiie siècle ou à tout autre, de faire prévaloir dans le chant liturgique l'œuvre individuelle d'une classification arbitraire, sans qu'aussitôt ne se fussent élevées de toutes parts des réclamations énergiques contre une telle nouveauté, surtout à une époque où l'Eglise possédait un corps complet de chants dus à l'inspiration de tant de saints évêques, prêtres et religieux; alors que tout ce qui aboutissait à l'art chrétien, était l'objet des préoccupations universelles. Seulement, nous affirmons que, dès les premiers siècles, l'Eglise a reconnu une classification tonale qui servait de base à la composition et à l'exécution de ses chants pour l'office divin, comme le prouvent les documents irréfragables que nous venons de citer. De plus, nous ajoutons que, depuis le xiie siècle, cette classification, perpétuée jusqu'à nous par une constante tradition, a été véritablement sensible dans la plupart des pièces de chant des manuscrits, et plus tard, dans les livres de chœur imprimés.

Il ne suffirait pas de dire que l'indication des modes ou tons ne se trouve presque jamais en tête de ces morceaux de plain-chant (circonstance bien minime, du reste, pour ceux qui ont quelque habitude des manuscrits); mais il faudrait encore prouver, par l'examen comparé des versions cantorales de chaque siècle, que cette constitution tonale n'y est pas plus sensible dans la contexture mélodique que dans le titre. Or, c'est ce à quoi l'on ne parviendra jamais. Je puis certifier, en ce qui me concerne, que parmi les nombreux manuscrits des xie, xiie, xiiie et xive siècles, que j'ai compulsés en divers temps et en divers lieux, j'ai remarqué l'observation générale des règles de la tonalité.

Qu'il y ait eu à quelques époques du moyen âge, comme il y en a encore aujourd'hui, de ces pièces de plain-chant qu'on ne peut rattacher à aucun des huit modes, et pour lesquels on a inventé les tons irréguliers; qu'il y ait dans les hymnes et séquences des élans d'inspiration et de poésie, qui, plus d'une fois, ont brisé l'échelle modale ; bien plus, qu'il y ait eu en dehors de la constitution tonale qui nous occupe, un système de musique, plus libre, plus populaire, tel qu'il se montre visiblement au xiiie siècle ; enfin, que, même dans ces derniers temps, on ait vu se multiplier, au grand préjudice du chant liturgique, ces prétendues méthodes de plain-chant dont les auteurs, étrangers aux premiers éléments de la constitution tonale, ont entrepris la tâche monstrueuse d'accoupler à cette antique tonalité celles des temps modernes, avec tous ses accidents; ce sont là des particularités qui ne sauraient être l'objet ni d'un doute, ni d'une discussion. Ce sont des exceptions, et l'exception confirme la règle, au lieu de la détruire. On dit que les préceptes de l'art poétique et de l'art oratoire ne sont venus qu'après les poëtes et les orateurs; sans doute, et cela prouve seulement qu'il existait avant ces préceptes une véritable éloquence et une véritable poésie, au foyer desquelles les poëtes et les orateurs ont puisé leurs belles inspirations; puis, les règles établies après coup n'ont été que la confirmation et la consécration des lois éternelles du beau. Mais l'histoire du chant ecclésiastique nous offre cette particularité, que les règles en sont aussi anciennes, que la composition du chant elle-même. Nous

venons de le démontrer par des citations péremptoires qui ne sauraient laisser aucun doute sur ce point.

Voy. GRÉGORIEN (*Chant*), CONTRE-POINT, HARMONIE, MODES ECCLÉSIASTIQUES, MUSIQUE, OPÉRA.

TOPAZE (LA). Pierre et couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

TOREUTIQUE (LA). *Voy.* SCULPTURE.

TOURNAY (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DIMENSIONS.

TRAINI. Peintre, disciple d'Orcagna. *Voy.* PEINTURE.

TROIS-CHATEAUX (CATHÉDRALE DE SAINT-PAUL). *Voy.* ROMANO-BYZANTIN (*Style*), DÉTAILS, FRANCE.

TRONES (LES). *Voy.* ANGES.

TROPHIME (ÉGLISE DE SAINT-), à Arles. *Voy.* SCULPTURE.

TULLE (ANTIPHONAIRE MANUSCRIT DE L'ÉGLISE DE SAINTE). Nos lecteurs nous sauront gré, sans doute, de consacrer une digression spéciale et un peu étendue à un manuscrit célèbre parmi les iconographes, et d'autant plus précieux, que peu de personnes ont la faculté de le voir et de l'admirer. Je veux parler de l'*Antiphonaire* de Sainte-Tulle, qu'un heureux concours de circonstances m'a tout récemment permis de voir et d'apprécier comme l'un des plus magnifiques chefs-d'œuvre de l'art chrétien (710).

Avant de reproduire les notes qu'il m'a été donné de recueillir sur ce splendide chef-d'œuvre, pendant les quatre ou cinq heures que j'ai mises à en dérouler les superbes feuillets dans le presbytère si hospitalier de la paroisse de Sainte-Tulle, je dois entrer dans quelques détails sur sa provenance et sur la sainte dont il porte le nom.

Sainte-Tulle, ancienne ville gallo-romaine, connue sous le nom de *Tetea* (711), est aujourd'hui une commune de onze cent cinquante habitants, dans le canton de Manosque, département des Basses-Alpes. Son église dépendait autrefois de la commanderie de l'ordre de Malte, dont le chef-lieu était Manosque, et c'est ce qui explique le titre du prieur commandataire qu'a pris Jacques Bremond, donateur de l'*Antiphonaire*, objet de cette notice (712). Voici le texte de ce titre qui sert de frontispice à l'ouvrage. Il est richement encadré, et plusieurs des grosses lettres dont il se compose sont en or.

MAGISTER
JACOBUS BREMOND
PRESBYTER EX PAGO
NEAULA
DIOECESIS TOLONENSIS ORIUNDUS
PRIOR COMMENDATOR
HUJUS PAROCHIÆ
STÆ TULLIÆ
CODICEM ISTUM
DONO DEDIT
ANNO DOMINI
SEPTINGENTESIMO QUARTO
SUPRA MILLESIMUM.

On le voit, il ne s'agit point ici d'un manuscrit du moyen âge, mais d'un antiphonaire qui ne remonte pas au delà d'un siècle et demi. Cette date relativement moderne explique le genre mixte que nous offre ce livre précieux, et quant à l'ordonnance des sujets, et quant aux costumes et à l'expression des nombreux personnages qu'ils représentent. En effet, si les traditions et les pratiques de l'iconographie chrétienne y revivent encore en partie, surtout en ce qui se rapporte à l'expression mystique; d'un autre côté, les inspirations de la peinture moderne, surtout en ce qui concerne l'imitation de la nature, s'y laissent clairement apercevoir. Toutefois, la part, si large pour le temps, qui y a été dévolue à la peinture mystique, a lieu de surprendre quand on considère l'état de dégénérescence où était arrivé l'art chrétien en 1704, époque où fut terminé cet admirable manuscrit. C'est ce qui me fait croire qu'il n'a pu être composé que par des religieux, attendu qu'eux seuls avaient conservé quelques étincelles du feu sacré; et, comme la paroisse prieuré de Sainte-Tulle dépendait de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, c'est probablement dans ce célèbre monastère qu'aura été exécuté le superbe Antiphonaire qui lui était destiné. Quoiqu'il en soit, ce livre, merveille de l'art, après avoir échappé, comme par miracle, à la rage destructive de nos iconoclastes révolutionnaires, existe encore, dans son intégrité, quoique légèrement endommagé. Il est confié à la garde d'un prêtre aussi intelligent que pieux, qui en connaît tout le prix. Nous allons en décrire les vignettes (713) et les fron-

(710) Il y a quelques années, M. Didron ayant eu l'occasion de le voir à Marseille, où il avait été apporté momentanément, s'écria : *Nous n'avons rien d'aussi beau à Paris.*

(711) Au VIe siècle elle prit le nom de Sainte-Tulle, fille de l'illustre Eucher, sénateur romain, devenu depuis évêque de Lyon, qui d'abord s'était retiré dans une grotte sur les bords de la Durance. Tullia mourut près de lui en odeur de sainteté. Elle avait une sœur aînée appelée sainte Consorce. Après sa mort elle apparut à sa mère Galla, pour lui annoncer qu'elle était dans le ciel où elle l'attendait, et que son époux deviendrait évêque de Lyon. Il est bon de remarquer que cette ville a eu deux illustres évêques du nom d'Eucher. Celui dont il s'agissait est le dernier par ordre de date; il vivait au VIe siècle. (Voir la *Vie de sainte Consorce* dans les *Acta Sanctorum* du P. Mabillon, t. Ier.)

(712) Le format en est grand in-folio, et les notes de plain-chant, de même que les lettres, ont presque la hauteur du travers du petit doigt. Il a près de deux cents pages. Ce qui ajoute au prix de cet inestimable manuscrit, c'est qu'au lieu d'être écrit sur parchemin, qui n'est qu'une peau de mouton préparée, il est au contraire sur vélin, qu'on confectionne avec la peau de veau mort-né. Confié à la garde d'un ecclésiastique plein d'intelligence et de zèle, M. l'abbé Bellier, curé de la paroisse de Sainte-Tulle, ce magnifique Antiphonaire est conservé avec tout le soin que réclame un tel chef-d'œuvre de l'art chrétien.

(713) Chaque lettre initiale d'une des parties du même office forme une superbe vignette historiée. A la tête de chaque office se trouve, en guise de frontispice, une magnifique peinture représentant le principal sujet de la fête.

tispices, en suivant l'ordre de la pagination.

A la première page et aux premières vêpres de Noël, la vignette (initiale) représente saint Joseph et la Vierge allant en Judée, pour obéir à l'édit d'Auguste, au sujet du dénombrement. Cette vignette forme un carré parfait de 15 centimètres, relevé par une bordure en or et coupé par un grand R (714) aussi en or.

La Vierge sur l'ânesse n'a pas une expression assez mystique; son costume et sa pose sont trop modernes; néanmoins, ce type est bien supérieur à ses analogues des XVII° et XVIII° siècles. L'attitude de saint Joseph, qui marche derrière ce modeste équipage, est plus conforme à celle que les peintres du moyen âge ont prêtée au père nourricier de Jésus-Christ.

La deuxième vignette de l'*Introït* de la messe de minuit, *ad Missam in nocte*, représente, au centre, couché sur la paille, le nouveau-né, la Vierge, les bras étendus, en adoration, et saint Joseph, dans l'admiration de ce grand événement qui va changer la face du monde. La figure de la Vierge est expressive; ses mains laissent à désirer. Saint Joseph est mieux. L'Enfant Jésus, étendu par terre, est remarquable par la teinte légèrement violacée de tout son corps.

Nous ferons les mêmes observations sur le frontispice, enluminé d'or, qui se trouve en tête de la page 39, *in Navitate Domini*, et qui contient les images de la Vierge, de saint Joseph et des bergers en adoration aux pieds de l'Enfant et lui offrant un agneau. La vignette (initiale) de l'Introït de cette messe du jour, *Puer natus est nobis*, nous présente un berger jouant de la cornemuse, précédé de son chien, parfaitement traité, qui tourne la tête en arrière pour regarder un berger donnant le bras à une bergère et tenant une houlette de la main droite.

La page 44 se termine par une farandole provençale de deux bergers et de deux bergères, avec les costumes du temps. Au bas du tableau, on voit encore un chien admirablement rendu, qui regarde en arrière l'espèce de pifferari qui joue de son instrument. Cette farandole champêtre, exécutée le long d'un massif d'arbres verts se détachant sur le fond d'un ciel bleu, offre un tableau des plus naïfs, des plus gracieux.

La vignette (page 45) de la première antienne des secondes vêpres, *Tecum principium*, qui représente un sujet analogue à la fête, est une des moins bien réussies. Celle de l'Introït de la messe de saint Etienne, *Sederunt principes*, est remarquable par l'attitude du saint, à genoux, au moment où il va être frappé, regardant le ciel où l'on aperçoit au coin du médaillon le Père éternel et le Fils tenant sa croix à la main, qui lancent les rayons de leur divinité jusqu'à lui. On remarque aussi les figures des bourreaux qui le lapident. Au côté droit, on voit un jeune homme (Saul) qui garde les vêtements du saint martyr.

La vignette de l'Introït de la messe de saint Jean, *In medio ecclesiæ* (page 56), présente un groupe assez insignifiant de juifs et de gentils qui écoutent la parole de l'Apôtre. Mais le personnage principal y est représenté à la hauteur du sujet. Son attitude est noble, inspirée; les draperies de son vêtement sont parfaitement jetées; à ses pieds est une femme tenant un enfant dans ses bras, et dont la pose et la figure sont également distinguées.

A l'Introït de l'Épiphanie, *Ecce advenit* (page 62), nous voyons les trois mages, revêtus de leurs riches costumes, se mettre en marche, avec leur nombreux cortége, pour venir déposer leur offrande aux pieds du nouveau-né. La page 66 nous représente la sainte Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, qui, les mains étendues et avec l'intelligence et la bonté d'un Dieu, reçoit successivement les hommages des trois rois, éclairés par l'étoile qu'on voit projeter sur eux ses rayons lumineux. Tout est remarquable dans la figure, la pose et le costume de ces trois personnages. Seulement, leurs mains laissent beaucoup à désirer, de même que celles de saint Joseph, qui est représenté dans une attitude de religieuse surprise derrière la Vierge, au fond du tableau.

La vignette de la page 72, aux premières vêpres : *Qui me confessus fuerit*, de saint Blaise, évêque et martyr, et patron de Sainte-Tulle, le représente au moment où il prêche au peuple de Sébaste. A gauche, au bas du tableau, une femme tient un enfant dans ses bras. Une autre vignette à l'Introït *Sacerdotes Dei* (page 76), nous retrace sa décollation, lorsque, revêtu de ses habits pontificaux, il est à genoux et prie pour ses bourreaux. A la page 82, qui est la dernière de l'office du saint, on admire un médaillon malheureusement endommagé, qui représente au naturel un bouquet de roses, d'anémones, de tulipes et d'œillets.

Le beau frontispice de la page 83, qui annonce l'office de la fête de la Résurrection, nous présente Jésus-Christ sortant glorieux du tombeau et renversant les gardiens du sépulcre, frappés de stupeur. Le Christ offre dans toute sa personne et surtout dans sa figure une expression vraiment divine. Tout son corps, légèrement violacé, est lumineux. Il répand autour de lui un éclat divin. Les deux côtés de ce frontispice, l'un des plus remarquables du manuscrit, sont ornés de riches et larges enroulements qui se détachent, comme tous les autres, sur un fond or massif.

La vignette de l'Introït, *Resurrexit*, représente l'apparition de Jésus à Madeleine, sous les traits et avec l'instrument d'un jardinier. Cette messe de Pâques se termine (page 90) par un médaillon où l'on voit saint Jean courant au sépulcre du Sauveur plus vite que saint Pierre, qui le suit de loin. Cette scène naïve se passe au bas du mont Cal-

(714) Cet R est l'initiale du premier mot de l'antienne *Rex pacificus*.

vaire, qu'on reconnaît aux trois croix dont il est surmonté. A la page suivante, dans l'initiale de la première antienne des secondes vêpres, *Angelus*, on voit les saintes femmes avec des parfums. Elles viennent voir le tombeau où l'on avait déposé Jésus, et sur la pierre duquel l'ange assis, après l'avoir soulevée, leur dit : *Il est ressuscité, il n'est plus ici*. On remarque la figure gracieuse de cet ange et celle pleine de douceur de Madeleine, à qui il adresse la parole. Cet office de Pâques se termine par le tableau d'une pêche fluviale le long d'une rivière coulant dans un riche et vert paysage, qui se dessine sur un fond bleu de ciel.

La vignette (initiale) de l'Introït de la seconde férie de Pâques : *Introduxit vos* (page 95), représente un paysage abondant en fruits et en oiseaux aquatiques, symbole de la terre promise, au double point de vue physique et spirituel. C'est pourquoi elle est couverte d'une riche moisson et de toute sorte de produits. A droite, on remarque un arbre magnifique tout chargé de grenades, qu'on prendrait pour des fruits réels.

L'Introït (page 100) : *Aqua sapientiæ potavit eos*, de la troisième férie après Pâques, nous présente des groupes délicieux de charmantes têtes d'enfants s'abreuvant à la source de l'eau de sagesse, qui jaillit de la vie éternelle. Au bas de la dernière page de cet office de la troisième férie, on voit une belle vignette représentant une riche corbeille de fleurs, parmi lesquelles on distingue des tulipes, des roses et des anémones.

La page 106, où commencent les premières vêpres de sainte Tulle, fixée au 21 mai, nous offre l'initiale de la première antienne : *Hæc est Virgo sapiens*, dans une vignette où la bienheureuse Tullia, en costume romain, robe blanche avec bordures dorées, tient à la main, comme une des vierges prudentes, la lampe de la sagesse allumée.

A la page 108, dans l'initiale de l'antienne de *Magnificat*, *dixit beata Tullia matri suæ, cur velut amissam luges quam Dominus in consortium sacrarum virginum introduxit?* Elle apparaît à sa mère, après sa mort, lui recommandant de ne pas pleurer, puisque Jésus-Christ l'avait reçue au nombre de ses épouses. Derrière elle on voit un grand nombre d'autres vierges.

Les pages 110 et 111, contenant l'Introït de la fête solennelle de la sainte, nous offrent certainement tout ce que l'art de l'enluminure a jamais produit de plus riche, de plus éclatant.

Dans ces deux grandes pages, toutes ruisselantes d'or, les lettres, les notes de chant, et jusqu'aux barres, sont entièrement de ce précieux métal, et offrent de plus un relief très-prononcé. Chacune de ces splendides pages est rehaussée d'un magnifique encadrement semé d'arabesques et d'or. On y admire neuf petites et délicieuses vignettes qui retracent la vie et la mort de la sainte. En voici la description (715) :

« Le numéro 1 nous représente saint Eucher, accompagné de ses deux filles, Tullia et Consortia, recevant Galla, son épouse, qui descend d'une barque avec voile et banderolle, ce qui semble prouver, avec M. Tolosan, que la Durance était autrefois une rivière navigable autrement que pour les utriculaires de Calvet.

« Au numéro 2 on voit la sainte en tunique blanche, debout au pied d'un mont scabreux et rembruni, qui ne pouvait qu'être l'ancien Mont Mars, notre *Runade* moderne, parlant à son père, déjà enfermé dans sa grotte, lui faisant peut-être ses adieux, ou recevant de lui des instructions relatives à la perfection et au bonheur de la vie solitaire.

« C'est dans le numéro 3 que l'on voit des chasseurs de Cucuron, amenant la sainte qu'ils ont trouvée en prière dans sa solitude ; le costume de chasse y est complet. On sait par tradition que Tullia, amenée à Cucuron, se déroba miraculeusement dans la nuit, à ses gardiens, et revint à sa crypte de *Tetea*.

« Tulle est en oraison, sur le seuil de la chapelle, dans la vignette n° 4, où diverses personnes à genoux s'unissent à ses prières.

« Au n° 5, Tulle fait sentir des fleurs aux malades et les guérit. La tradition a perpétué ce souvenir jusqu'à nous, et le jour de sa fête son buste, porté à la procession, est chargé de fleurs ; elles sont ensuite distribuées au peuple, qui les conserve religieusement.

« Un linceul funèbre indique, au numéro 6, que Tulle est morte ; on y voit un rayon d'immortalité qui, du haut du ciel, vient se projeter sur elle. Rassemblée auprès de son tombeau, la population de *Tetea* l'arrose de ses larmes, et c'est ce que nous apprend la vignette n° 7.

« C'est dans le numéro 8 qu'on voit un ange présentant à Jésus-Christ la sainte, revêtue de sa robe d'innocence.

« Enfin, dans le numéro 9, la sainte s'élevant au ciel, est fixée par la population entière qui, prosternée, l'invoque dans ses ferventes prières et demande sa bénédiction, non-seulement pour elle et pour ses enfants, mais encore pour leurs descendants, chez lesquels la mémoire des bienfaits de la sainte sera toujours en vénération, et perpétuellement invoquée dans les calamités publiques.

« La page 119 de la première antienne de l'Ascension : *Viri Galilæi*, nous représente Jésus-Christ montant au ciel en présence de ses onze apôtres. C'est une œuvre d'inspiration sublime.

« A la page 122, on ne voit plus que les pieds du Sauveur, le reste du corps étant dérobé par un nuage à la vue des assistants. Mais les figures des apôtres y sont plus ex-

(715) Nous la prenons dans l'*Histoire de sainte Tulle*, de M. Robert, éditée à Digne, chez Repos, 1843.

pressives et plus variées que dans le sujet précédent. Celles des deux anges sont admirables. Ces deux anges, et notamment celui qui est le plus en vue, sont d'une grande beauté.

« La page 127, des premières vêpres de la Pentecôte : *Cum complerentur*, représente saint Jean à côté de Marie, au milieu des apôtres, qui tiennent des livres et qui sont en oraison dans le cénacle.

« Le frontispice, en tête de la messe : *Spiritus Domini*, est d'une exécution admirable, surtout par son magnifique dessin d'arabesques rouges sur fond or. La vignette de l'Introït : *Spiritus Domini*, nous représente la prédication de saint Pierre. On y remarque des rabbins, des scribes et des pharisiens, des Parthes, des Mèdes et des Elamites, symbole de la conversion de tous les peuples, dont celle des trois mille auditeurs de saint Pierre était l'avant-coureur. Au bas de la dernière page de cet office, on voit un superbe bouquet de roses.

« Pour la Fête-Dieu : *In festo corporis Christi*, la vignette (p. 140) de la première antienne des vêpres : *Sacerdos in æternum*, nous offre un sujet bien approprié à la solennité, dans la rencontre d'Abraham, vainqueur du roi Chodorlahomor, avec Melchisédech, roi de Salem et prêtre du Très-Haut, qui bénit et lui présente le pain et le vin, en sacrifice au Seigneur, et comme figure de celui qui devait consister dans le pain et le vin eucharistiques.

« Le frontispice, en tête de la messe du jour, présente des teintes *bleu*, *rouge* et *or*, d'un effet magique. On y remarque les anges en *grisailles*, qui offrent des corbeilles de raisins. Le tableau de la Cène que fit Jésus-Christ avec ses apôtres, est admirable d'expression et de coloris. Au bas de la dernière page de l'office est un beau médaillon représentant des fruits symboliques peints au naturel.

« La première antienne, *Assumpta est* (p. 161) des vêpres de l'Assomption. nous offre dans son initiale : la *Mort de Marie*. La Vierge est sur son lit de mort, entourée des apôtres et de plusieurs saintes femmes. L'attitude de chaque personnage est grave, silencieuse, et telle qu'elle convenait à la circonstance. Cette partie de l'office se termine par une belle corbeille de fleurs.

« Mais le frontispice qui, à la page 165, représente son Assomption, est un tableau plein de grâces et d'animation. Les anges enlèvent Marie dans le ciel, au milieu d'un concert exécuté par un groupe d'esprits célestes, munis de toutes sortes d'instruments de musique, tels que trompette, basson, violoncelle, mandoline, guitare, violons et chœurs de petits anges ou chérubins tenant des papiers de musique à la main ou sur les genoux. La pose de la Vierge, portée sur un nuage, est toute aérienne, et son cortége nous annonce la reine des cieux (716).

« Une vignette, à la même page, nous offre une seconde image de l'Assomption. Elle est accompagnée de moins d'éclat et de moins de pompe que celle du frontispice. Quatre anges seulement enlèvent la Vierge. Mais quel tableau !... L'art y brille d'autant plus qu'il est entouré de moins d'ornements. L'admiration que sa vue excite est telle qu'on serait presque tenté de croire que le pinceau de l'Albane, du Guide et du Titien n'a jamais pu produire rien de plus gracieux et de plus parfait (717). Le corps de la Vierge, dans sa merveilleuse Assomption, semble n'avoir plus rien de terrestre. Elle s'envole, comme une ombre animée, sur les ailes d'une puissance surnaturelle, et qui est invisible à nos yeux. Qui pourrait douter un instant que l'artiste, qui a eu une si heureuse inspiration et une main si habile et si intelligente, n'ait reçu une mission d'en haut, à la recommandation de notre jeune sainte, pour nous laisser un si beau modèle de la mère des grâces, qu'on n'intercède jamais en vain auprès de son fils, Sauveur et Rédempteur du genre humain?

« La page 171 (à l'antienne des premières vêpres de la Toussaint, *Vidi turbam magnam*) nous retrace les symboles caractéristiques des quatre Evangélistes avec une grande simplicité et sans ornements. Mais le frontispice de la page 176, consacré à la fête de tous les saints, nous représente les vingt-quatre vieillards de l'*Apocalypse*, rangés en cercle aux pieds du trône du Très-Haut, qui est peint avec une véritable majesté divine. Ils tiennent chacun une couronne d'or à la main ou sur la tête; tous sont revêtus d'une tunique blanche, et forment une espèce d'Aréopage sacré, accompagné de toute la splendeur convenable à une pareille solennité.

« L'introït de la messe, à la même page, contient un encadrement où figurent divers apôtres, notamment saint Pierre et saint Jean, et une cinquantaine de disciples; mais la Trinité est représentée au haut du cadre, sous les traits du Père, du Fils et du Saint-Esprit; la Vierge et saint Jean sont à côté; vers le bas saint Pierre et saint Paul, tenant un glaive à la main. Au bas et au milieu est saint Michel, armé d'une balance et de deux ailes. Un cortége d'anges et d'élus règne tout autour, formant une espèce de chaîne séraphique et nous donnant une image du ciel.

« Mais je ne puis quitter ce beau livre sans faire mention des beaux vases de fleurs et des corbeilles de fruits qui ornent le bas de quelques pages. L'éclat des couleurs, la délicatesse du dessin, le velouté des corolles et le duvet des fruits artificiels y produisent une illusion telle que l'on croirait, à leur approche, qu'on va sentir et respirer l'arome

(716) Les coins de ce magnifique frontispice, véritable chef-d'œuvre, sont ornés de beaux vases de fleurs sur fond or. (*Note de l'auteur.*)

(717) Pour moi, je vais plus loin, en avouant que le miniaturiste français du XVII[e] siècle laisse ici derrière lui ces fameux peintres de l'école naturaliste en Italie. (*Note de l'auteur.*)

suave des fleurs et des fruits naturels.

« La fidélité de l'ancien costume oriental des personnages qui figurent dans les six frontispices tout enluminés d'or et d'arabesques, et dans les vingt-six vignettes également riches en ornementation, y a été scrupuleusement observée. L'artiste, qui a exécuté ce beau travail, s'est distingué surtout par son habileté et sa correction dans le dessin, mais encore par son intelligence dans la distribution des teintes et des couleurs. Son pinceau s'y est montré à l'unisson des sentiments de son âme et il a visé au beau idéal, toutes les fois surtout qu'il a eu à représenter saint Pierre, ce prince des apôtres, devenu la pierre angulaire de l'édifice chrétien, quoiqu'en général les apôtres y soient dessinés d'une manière toujours grandiose (718). »

Tel est ce splendide manuscrit de sainte Tulle, l'une des dernières, mais des plus belles inspirations de l'art chrétien. Il termine glorieusement cette série brillante, mais trop peu connue des peintres miniaturistes français qui, dès le XIIe siècle, portèrent à un si haut degré, dans notre pays, l'art de l'enluminure et des vitraux peints. Si l'exécution d'un tel chef-d'œuvre, à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, semble, malgré plusieurs défauts qui le déparent, être une espèce d'anachronisme pour cette époque de décadence et d'affaissement, elle dénote en même temps tout ce qu'il y a de force et de vitalité féconde dans les grands principes du beau surnaturel et divin. Elle montre clairement les immenses ressources qu'une telle esthétique offrira toujours aux artistes de bonne volonté qui auront le courage de s'élever au-dessus des idées naturalistes et des éléments délétères qui tendent sans cesse à l'anéantir. N'en avons-nous pas d'ailleurs la preuve frappante sous nos yeux dans les œuvres merveilleuses de peinture chrétienne (pour ne parler que de celles-là), de l'école mystique d'Owerbeke ? Le succès prodigieux obtenu par cette noble école, si tôt devenue populaire, nous démontre évidemment combien, même au plus fort du scepticisme de l'esprit et du sensualisme de la chair, partout où quelque reste de croyance a pu encore se conserver, la fibre du sentiment vrai du beau est facile à remuer au contact de l'inspiration toujours ancienne et toujours nouvelle du génie chrétien.

Voy. ALBI (*Cathédrale d'*), ALLÉGORIE, MANUSCRITS, PEINTURE CHRÉTIENNE, TYPES, VITRAUX PEINTS.

TYPES. En plusieurs endroits de ce dictionnaire nous avons essayé de faire ressortir l'excellence des types que le christianisme est venu révéler à l'art, et leur incontestable supériorité sur les types païens. En effet, sans renier la beauté physique, élément essentiel de l'art païen, le génie chrétien s'attacha par-dessus tout à exprimer la beauté morale et surnaturelle. En prenant pour objets de son imitation, des types qui n'avaient aucun rapport avec ceux de l'antiquité, et en se proposant, dans cette imitation, un tout autre but que celui qui avait dirigé les anciens artistes, il opéra dans le domaine de l'art une révolution aussi étonnante que celle qu'il avait opérée dans le domaine de la morale et de la philosophie. Un Homme-Dieu, une Vierge-Mère, les neuf chœurs des anges, les apôtres, les vierges, les martyrs, les confesseurs, les saints des divers états de la société, des femmes, des enfants, des vieillards, tels furent les types aussi nouveaux que variés qui vinrent révéler au monde un idéal où l'humanité jouait un rôle inconnu jusque-là, où l'humanité se manifestait sous des formes non moins surprenantes, où tout, enfin, était changé, les personnages et le mode même de représentation.

Le premier de ces types, c'est Dieu lui-même, ce Dieu qui est descendu comme une lumière, comme une douce rosée sur la terre, pour l'éclairer et la régénérer, qui s'est fait semblable à nous, afin que nous puissions converser avec lui, le voir des yeux de la chair et le toucher de nos propres mains, toucher ainsi la vérité elle-même dans la personne du Verbe-chair *plein de grâce et de vérité*. En tant qu'homme, Jésus est un sage, un docteur, un frère, un ami, un prophète, un martyr. En tant que Dieu, il est la puissance, la force, la majesté même. C'est dans la réalisation de ce type incomparable, telle que le comprirent nos grands artistes chrétiens, que nous admirons l'expression la plus haute du beau idéal surnaturel ou divin. (*Voir* notre deuxième dissertation préliminaire.)

« La seconde de ces figures propres au christianisme est la mère mortelle de ce Dieu fait homme. Dans la représentation de la *Vierge* sans tache, avec l'Enfant-*Dieu* sur ses genoux, l'art chrétien dut exprimer tout ce qu'il y a de plus intime et de plus tendre dans le sentiment de la maternité, joint à ce qu'il y a de plus pur dans le cœur d'une vierge et de plus élevé dans l'amour divin ; et cette combinaison qui n'a point de rivale et qui n'avait point eu de modèle dans les œuvres du génie et de la main de l'homme, suffirait à la gloire du christianisme, quand elle ne serait que le miracle de l'art. » (*Voy.* le mot VIERGE-MARIE.)

« Au-dessous de ces deux grandes images apparaissent, comme figures idéales d'un ordre subordonné *saint Jean*, l'ami de cœur du Christ; *saint Jean-Baptiste*, le précurseur; *saint Joseph*, l'homme du peuple, choisi selon les vues de Dieu ; les apôtres *saint Pierre, saint Paul, saint Jacques*; avec les saintes femmes : *Elisabeth, Marthe*, et les *Maries*, et avec *Madeleine*, la pécheresse ; types pris dans les affections les plus douces, les plus intimes de la nature humaine et dans les conditions de l'humanité, de manière à personnifier sous les traits de ces héros du christianisme, tout ce que le cœur

(718) *Histoire de sainte Tulle*, p. 150-57.

humain renferme de sentiments tendres, de dévouements sublimes et de faiblesses touchantes, et non plus ces qualités physiques, qui avaient eu jadis leur consécration dans l'Olympe idéal, et leur culte dans le monde réel des Grecs.

« Tels sont les principaux objets de l'art chrétien, dont le type primitif s'observe dans le berceau même du christianisme. *Dieu le Père* se trouve seul en dehors de ce monde pittoresque, tel qu'il se trouve ébauché dans les œuvres du christianisme naissant. Cette image, déjà si extraordinaire et si importante sous la main d'un Buffammalco, au *Campo santo* de Pise, si grande, si sublime dans les *loges* du Vatican, manque dans les peintures des catacombes, comme sur les bas-reliefs des sarcophages chrétiens.... (719).

« Il en est de même des martyrs, de ces premiers champions de la foi chrétienne, dont la vie et la mort pouvaient fournir de si nombreuses et si intéressantes images, et dont on s'étonne de ne trouver dans les catacombes, peuplées de leurs dépouilles, rien qui rappelle les souffrances et qui consacre les souvenirs, si ce n'est des *couronnes*, des *palmes* et quelques fragments de *vases de verre*, monuments si fragiles et titres si équivoques d'un si généreux dévouement. Il semble que ce berceau du christianisme, caché dans les entrailles de Rome, fût trop étroit pour contenir cette immense galerie d'images sanglantes, dont l'affreuse réalité couvrait alors la face entière du monde romain ; ou que la main des martyrs fût impuissante à rendre ce qu'ils étaient seuls capables de souffrir. Quoi qu'il en soit, il est certain que dans les premiers siècles de l'Eglise, où le martyre offrit tant de modèles, il ne trouva point d'artistes. Ce qui est encore bien avéré, c'est que l'art primitif du christianisme, tel qu'il nous apparaît dans les cimetières sacrés de Rome, ne s'est exercé que sur les types fournis par la famille du Sauveur ; rien d'humain ni de terrestre, rien qui n'ait été sanctifié par la présence du Dieu vivant, ne se mêle à ces images augustes ; et cet idéal chrétien, tout imparfait et grossier qu'il peut être dans son exécution, ne laisse pas de paraître imposant par cette absence même de tout élémen réel, de tout sujet historique. »

En ce qui concerne les images des deux apôtres Pierre et Paul, saint Augustin en parle de diverses manières, lorsqu'il assure dans un de ses écrits (*in Gen.* XXII), qu'il *n'existait point de son temps de portraits des apôtres*, et que dans un autre de ses ouvrages (*De consens. evang.*, lib. I, n° 16) il parle *d'images du Christ et des apôtres* qui s'offraient de toutes parts à la contemplation des fidèles sur les murs peints des églises.

« Dans le premier cas, il s'agit de portraits réels et authentiques, qui n'avaient pu être exécutés dans le premier âge de l'Eglise, mais à défaut desquels, le sentiment religieux, toujours d'autant moins scrupuleux qu'il devient plus exigeant, n'avait pas tardé à adopter le premier modèle qu'il avait eu à sa disposition ; et c'est sans doute de ce modèle, d'origine gnostique, que les copies se trouvaient déjà si multipliées, du temps de saint Augustin, et de l'aveu même de ce docteur (720).

« Dès cette époque aussi, l'on doit croire que le type de ces portraits si chers à l'Eglise, était fixé de manière à ne plus permettre à la main de l'artiste ou à la piété du chrétien de s'égarer à la recherche de combinaisons nouvelles ; sans doute parce que cette œuvre de l'imitation, quelque imparfaite qu'elle put être, avait déjà reçu le sceau de l'autorité sacerdotale. Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient au trait de la vision de Constantin, rapporté dans une lettre du Pape Adrien (*Ad imper. Constantin et Iren.*), concernant ces deux figures d'apôtres que l'empereur avait vus en songe, et qu'il reconnut dans leurs portraits, quand le Pape saint Sylvestre les mit sous ses yeux, on doit inférer de ce trait, qu'il existait dès lors, dans le trésor de l'Eglise, un modèle consacré pour la figure de chacun des deux apôtres. Il est certain, d'ailleurs, que le portrait de saint Paul, connu de saint Ambroise, paraît avoir été transmis au siècle de ce grand docteur par une tradition non interrompue ; et telle était encore l'opinion de saint Jean Chrysostome, dont on raconte qu'il avait toujours près de lui un de ces portraits de saint Paul, en lisant ses Epîtres, afin de pouvoir fixer alternativement ses yeux et sa pensée sur le texte et sur l'image de l'écrivain sacré.

« Mais ce qui prouve encore mieux à quel point ces portraits des apôtres, à quelque source qu'en eût été puisé le type primitif, étaient répandus dans les mains des fidèles, au IVe siècle de notre ère, c'est l'usage qui s'en faisait à cette époque, pour en décorer

(719) Ce n'est que dans des miniatures de manuscrits des IXe, Xe et XIe siècles que le *Père éternel* apparaît pour la première fois ; encore les exemples en sont-ils rares. Et le manuscrit du IXe siècle, où M. Eméric David en a signalé deux, est-il encore unique. (*Voy.* ses *Discours historiques* sur la peinture moderne, p. 43, 44.

(720) *De hæresib.*, cap. 7. *Sectæ ipsius* (Carpocratis) *fuisse traditur socia quædam Marcellina, quæ colebat imagines Jesu et Pauli, et Homeri et Pythagoræ, adorando incensumque ponendo.* Ce passage de saint Augustin se trouve parfaitement d'accord avec le trait si célèbre de l'empereur Alexandre Sévère, qui avait placé dans son *Laraire*, entre les images des philosophes et des princes les plus revérés les portraits du *Christ* et d'*Abraham*, opposés à ceux d'*Orphée* et d'*Apollonius de Tyane*, et qui leur rendait indistinctement un culte divin. (Ael. Lamp. in Alexandr. Sev., c. 29.) En sorte qu'on ne saurait douter que cette association bizarre n'ait eu lieu dans le sein des écoles néoplatoniciennes comme de plusieurs sectes gnostiques ; et de là on peut conclure que c'est par le fait de ces images fabriquées de main gnostique, que ces Chrétiens se laissèrent induire à les adopter pour leur propre usage, à mesure que l'opinion de l'Eglise se relâchait de son ancienne aversion pour les monuments de l'idolâtrie.

les vases de verre de toute sorte. Le témoignage de saint Jérôme ne laisse aucun doute à cet égard (721); et les nombreux fragments de verre peint, avec les portraits de saint Pierre et de saint Paul, qui ont été trouvés à diverses reprises dans les catacombes de Rome, justifieraient, s'il en était besoin, le témoignage de ce Père de l'Eglise.

« Mais c'est surtout dans les sarcophages chrétiens du premier âge, que l'on peut observer avec intérêt et apprécier avec certitude la manière dont on représentait les apôtres, d'après un type conventionnel qui devait avoir acquis, à cette époque, l'autorité d'un fait consacré. Sur les plus anciens de ces sarcophages, tel que celui qui se trouve dans le *cortile* de l'église de Sainte-Agnès, de la place Navone, et un autre maintenant placé dans le Musée chrétien du Vatican, *Jésus-Christ*, entouré de ses apôtres, apparaît toujours *jeune et imberbe*, quelquefois ayant près de lui *saint Jean*, pareillement doué des formes de la jeunesse; le plus souvent, entre *saint Pierre* et *saint Paul*, qui ne se distinguent du reste de leurs compagnons par aucun trait particulier, soit de physionomie, soit de costume. Tels se montrent encore sur l'un de ces monuments du temps de Constance, sur le célèbre sarcophage de Junius-Bassus (722), les *deux apôtres*, debout aux côtés de *Jésus-Christ, imberbe*, assis sur un *siége curule*, avec un rouleau à demi déployé dans la main gauche, et avec cette particularité remarquable, que le Christ a sous ses pieds la partie supérieure d'une figure d'*homme* tenant de ses deux mains un voile qui s'enfle au-dessus de sa tête, tel qu'on voit le *ciel* personnifié, sur la plupart des monuments romains du Haut-Empire. A ce dernier trait, de même qu'à tous les détails du costume, on reconnaît sur ce monument, dont la date est si positivement déterminée par le nom du personnage qui y fut déposé, et par l'inscription qui s'y lit, une réminiscence sensible des traditions du paganisme, en même temps qu'on y acquiert la preuve, qu'à cette époque du IVe siècle, le type chrétien des figures du *Christ* et des *Apôtres* n'était pas encore généralement admis sur des monuments d'une certaine importance (723).

« Mais le progrès des idées chrétiennes qui suivit si rapidement la mort de Julien, se fait apercevoir sur plusieurs sarcophages, qui appartiennent à cette époque, et qui proviennent tous du cimetière du Vatican. Sur l'un de ces sarcophages où le costume est encore romain (724), *le Christ, au milieu des apôtres*, offre déjà les principaux traits de sa figure hiératique, le visage ovale, la physionomie mélancolique, la barbe courte et rare, les cheveux séparés sur le haut du front, et tombant de chaque côté sur les épaules. *Saint Paul* et *saint Pierre* se reconnaissaient de même à leur place auprès du Sauveur, et au trait caractéristique que j'ai signalé plus haut. *Saint Jean* et *saint Jacques* se distinguent entre tous les autres, par leur jeunesse, qui exprimait si bien dans les idées chrétiennes de cet âge, le caractère de ces deux apôtres; en sorte que déjà sur ces monuments exécutés à la même époque que les verres et les peintures des catacombes, mais avec plus d'art et de mérite, les premiers éléments de l'iconographie chrétienne se montrent fixés d'une manière qui ne permet pas d'y méconnaître une pensée religieuse, produite sous des formes consacrées.

« Si le temps eût laissé parvenir jusqu'à nous un plus grand nombre de ces monuments de la primitive Eglise, surtout de ces peintures qui, dès le temps de saint Ambroise (725), couvraient déjà les murs des basiliques chrétiennes, telles qu'on peut à peine s'en faire une idée, d'après les écrits de Prudence, de saint Paulin de Nole et de notre saint Grégoire de Tours, telles aussi qu'on croit, d'après les écrits des voyageurs modernes, qu'il en existe encore dans quelques vieilles églises de la Grèce et du Levant, nous aurions bien des moyens de constater la marche que suivit l'art des Chrétiens dans le développement de ces types appropriés à leur usage; et l'intérêt de ce parallèle compenserait, en partie du moins, ce qu'aurait de pénible pour l'observation le progrès de plus en plus sensible de la décadence. Malheureusement il ne nous est resté de ces innombrables travaux des premiers âges du christianisme, que quelques peintures des catacombes, presque entièrement évanouies, avec quelques mosaïques des basiliques de Rome, encore la plupart aujourd'hui détruites, et où l'on ne peut reconnaître dans la grossièreté même du procédé qui produisit ces images, que l'espèce de tradition superstitieuse, justement qualifiée de manière byzantine, qui s'imprimait dans tous ces travaux à la fois, comme un effet de l'autorité religieuse qui y présidait (726) et des mains

(721) *Et revera in ipsis cucurbitis vasculorum... solent apostolorum imagines adumbrari.* (*Apud* Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 75.)

(722) Jean Bassus, *préfet de Rome* et néophyte, mourut dans l'exercice même de sa préfecture, sous le consulat d'Eusebius et d'Hypatius; et ce consulat est marqué dans la chronique de Cassiodore deux ou trois ans avant la mort de Constance.

(723) Je puis citer encore pour preuve le célèbre sarcophage de Saint-Ambroise de Milan dont la composition et le travail offrent, avec le sarcophage de Jean Bassus, une similitude complète. Alleyranza, *Sacri Mon. di Milano*, tav. 4, 5 et 6, p. 47-74.

(724) Bottari, t. V, tav. 29

(725) On sait que ce grand docteur avait fait décorer tout l'intérieur de sa basilique de peintures représentant des traits de l'Ancien Testament, pour chacune desquelles il avait composé des vers.

(726) Rien n'est plus formel ni plus précis, au sujet de l'intervention sacerdotale dans toutes les œuvres de l'art, que le témoignage rendu à cet égard par les Pères du second concile de Nicée, qui, se fondant sur l'autorité de saint Basile, font remonter ainsi jusqu'au milieu du IVe siècle, et considérer comme la règle de cet ordre religieux l'espèce de tradition dont il s'agit. *Voyez* ce témoignage tiré des

sacerdotales qui s'y employaient. On sait, en effet, qu'à partir des temps où éclata la persécution des iconoclastes, ce style des nouveaux Grecs fit invasion dans notre Occident, et qu'il s'y produisit à l'aide d'artistes presque tous moines de l'ordre de Saint-Basile, dans tous les travaux qui s'exécutèrent à cette époque dans les peintures sur mur des églises, dans les tableaux portatifs sur dyptiques, et dans les mosaïques; et l'on conçoit qu'en de pareilles mains, des types déjà adoptés par le sentiment religieux aient dû se trouver immobilisés, comme l'avaient été dans l'antique Egypte et dans la Grèce primitive les signes représentatifs des mythologies locales; car ici l'action des mêmes causes se reconnaît de part et d'autre aux mêmes résultats.

« Cette influence byzantine ne se montre pas moins sensiblement dans le choix et dans l'invention de toute une nouvelle classe de sujets qui étaient restés jusqu'alors presque entièrement en dehors du domaine de l'art chrétien. Je veux parler des *sujets de martyre*, qui n'ont pas laissé la moindre trace dans les catacombes de Rome, et qui n'ont commencé à se produire dans le monde pittoresque du christianisme qu'à une époque avancée du moyen âge, offrant ainsi un double motif de réflexions par rapport aux temps où ils manquent et à ceux où ils apparaissent. C'est déjà un phénomène bien remarquable qu'aucune représentation puisée dans cet ordre de faits et de personnages ne figure sur les monuments primitifs du christianisme; que le sang des martyrs, aux époques où il coulait à flots sur toute la terre, n'ait servi qu'à féconder le domaine de la religion, et que dans celui de l'imitation, la semence de ce sang généreux n'ait commencé à porter ses fruits que tant de siècles plus tard. C'est un autre phénomène non moins digne d'attention que l'apparition de ces scènes de supplices au sein d'une société qui n'avait plus désormais rien à souffrir ni à craindre pour sa croyance; car il y a dans cette révolution du goût l'indice de quelque grave modification de l'esprit humain. Or, s'il est un point avéré, c'est qu'à Rome, dans le principal siége du christianisme, et sur les monuments de son premier âge les *scènes de martyre* furent à peu près inconnues tant que dura l'*ère des martyrs*. Si l'on voit une représentation du *martyre de saint Sébastien*, telle que le bas-relief en terre cuite trouvé dans le cimetière de Sainte-Priscille, dont il ne subsiste plus depuis longtemps qu'un dessin conservé dans la bibliothèque du Vatican (727); ou bien une image du *martyre de saint Pierre et de saint Paul*, telle que la peinture qui se voyait encore au temps de Ciampini, dans la *Basilica Siciniana* (Saint-André *in Barbara*), et que cet antiquaire, avec plus ou moins de raison, attribuait au ve siècle, ce ne sont là que de rares exceptions, dont on peut même contester la valeur. Le *martyre de saint Hippolyte*, qui fit, au ve siècle, le sujet d'une peinture d'église à Rome et d'une hymne de Prudence, n'a pas laissé d'autre monument que cette hymne même du poëte chrétien, puisque la statue de saint Hippolyte, qui se voit dans la bibliothèque du Vatican, et qui le représente *assis sur son siége*, dans une attitude paisible et dans le costume romain du temps, sans aucun indice de violences exercées sur sa personne, est un monument purement honorifique.

« Mais nous avons acquis tout récemment, par une peinture de l'ordre le plus vulgaire et par là même plus propre qu'aucun autre à nous faire apprécier le cours des idées populaires, la preuve qu'elles se maintenaient encore, à cet égard, dans la direction qui leur avait été d'abord imprimée. Je veux parler de cette peinture d'un petit oratoire chrétien, qui s'était formé aux dépens d'une portion abandonnée des Thermes de Titus, et qui fut découvert en 1812. La situation même de cet oratoire, dans un des grands édifices de Rome, ne permet d'en assigner la construction qu'à quelque époque de décadence, où les Thermes de Titus ne servaient déjà plus, du moins en totalité, à un usage public, et le mode de cette construction, et le style de cette peinture, qui sont des plus misérables, s'accordent avec cette première donnée pour nous faire reconnaître dans cet oratoire chrétien un monument du viie siècle. Le sujet est le martyre de *sainte Félicité* et de ses *sept enfants*, tous personnages romains, dont la mémoire n'avait pu manquer, à ce titre, de rester chère et honorée au sein de la population de Rome.

« Or, c'est encore dans l'*attitude de la prière*, avec la *couronne à la main*, comme dans les verres et les peintures des catacombes, que l'artiste chrétien a représenté cette famille de martyrs. Le Christ, figuré en buste dans la partie supérieure du tableau, rappelle aussi dans les principaux traits de sa figure, le style primitif des catacombes, et dans la *couronne* qu'il tient à la main le symbole habituel du martyre, admis jusqu'alors dans le langage figuré du christianisme. Tout est donc encore, dans cette peinture, d'une exécution d'ailleurs si défectueuse, empreint du même esprit qui avait présidé à la décoration des cimetières chrétiens, où le martyre ne se reconnaît qu'à la prière, et le christianisme qu'à des symboles d'espérance, d'amour et de charité. Sur un des murs de cet oratoire, une figure en pied du *Christ*, de grandeur naturelle, était placée entre les

actes mêmes du concile, *Concil. Nic.*, II, art. 5, t. IV, col, 360, et allégué par M. Eméric-David, *Discours historiques*, p. 141, note 1.

(727) Ce dessin a été publié par Bottari, *Pitture et sculture*, etc., t. III, tav. 84, p. 167, et il suffit d'y jeter un coup d'œil pour s'assurer que la composition n'en saurait appartenir aux premiers siècles du christianisme. Du reste, il paraît que ce martyre de saint Sébastien a été pour l'Italie chrétienne un sujet qu'elle a toujours affectionné et qu'elle s'est plu à reproduire sous toutes les formes. Les images qu'on en connaît, exécutées à toutes les époques de l'art, avant et depuis la renaissance, sont innombrables; et quant au motif qui donna

deux apôtres *saint Pierre* et *saint Paul*, l'un et l'autre encore *sans aucun attribut*, tels qu'ils apparaissent constamment sur les verres chrétiens des catacombes; mais cette peinture superficielle se détacha de la muraille presque aussitôt qu'elle fut découverte; et l'on a perdu ainsi un moyen, peut-être unique, de connaître par un monument original la manière dont le peuple chrétien de cet âge se figurait les principaux objets de son culte.

« C'était pourtant à une époque bien peu éloignée de celle où nous sommes parvenus, que le monde chrétien allait se trouver inondé de représentations de martyres, qui devaient usurper la place des images de son premier âge. Cette révolution s'annonce à la fin du VIIe siècle et au commencement du VIIIe, par l'apparition du *Crucifix*, dont on chercherait vainement un exemple dans les catacombes de Rome. Mais alors il fallait se conformer aux décrets du concile de Constantinople, de 692, qui avait prescrit de substituer, dans toutes œuvres de l'art, au langage allégorique de la primitive Eglise, la réalité triste et sévère, l'histoire dans toute sa rigueur, et le martyre sous toutes ses formes. La *Croix*, qui n'avait été d'abord employée que comme un symbole, presque toujours encore avec la précaution de l'orner de *fleurs*, de *couronnes* et de *pierres précieuses* (728); quelquefois aussi avec le buste du Christ, s'offrit aux regards la personne tout entière de l'*Homme-Dieu crucifié*, vêtu d'abord, et la *tête droite*, conservant encore dans cette attitude un reste, une apperence de la divinité, mais bientôt la *tête abaissée* vers la terre, le visage flétri par la douleur, altéré par l'agonie, tel que devait en effet le concevoir, et tel que pouvait encore le montrer l'art expirant d'un siècle barbare et d'une société déchue (729). C'était de la Grèce qu'étaient apportés à Rome vers la fin du VIIe siècle (730), en petits tableaux portatifs pareils aux dyptiques d'ivoire ecclésiastiques, qui eurent cours dans le siècle suivant (731), les premiers crucifix peints que nous connaissions par l'histoire littéraire de cet âge. C'est de là que vinrent aussi en Italie, et sans doute dans le même temps, ces peintures de martyres et d'anachorètes, qui formèrent, pendant une grande partie du moyen âge, la principale occupation des artistes byzantins, presque tous moines eux-mêmes et martyrs comme leurs modèles.

« Ces artistes étaient en effet, pour la plupart, des religieux de l'ordre de saint-Basile, qui, durant plus d'un siècle que se signala par des excès inouïs la fureur des iconoclastes, n'exerçaient leur art qu'au péril de leur vie, et n'échappaient souvent au dernier supplice, qu'en laissant dans les tortures quelque partie d'eux-mêmes. De là, sans doute, l'espèce de passion, qui devint générale à cette époque pour les sujets du martyre, et qui avait quelque chose du fanatisme (732) religieux d'un autre âge. De pareils sujets devaient plaire à des imaginations nourries dans la solitude, surtout au sein de ces populations ardentes de l'Orient, qui, de tout temps avaient été attirées par leur propre génie, autant que par leurs docteurs, un Basile, un Grégoire, un Chrysostome (733), vers des images de ce genre; et l'on conçoit que ces tableaux apportés dans notre Occident par des moines proscrits, errants, mutilés, martyrs de leur art et de leur croyance, aient été accueillis par des Chrétiens restés fidèles au culte des images, avec tout ce que la société chrétienne de cet âge pouvait éprouver encore de ferveur et d'enthousiasme. Ainsi se forma un cycle tout entier d'images pittoresques, où l'ascétisme et le martyre revêtaient toutes les formes; où les épreuves et les abstinences du désert se personnifiaient comme les épreuves et les séductions du monde, sous les traits d'illustres champions de la foi, de tout âge, de tout sexe, de toute condition; où la constance inouïe d'un saint Siméon-Stylite, les exploits merveilleux d'un saint Georges, l'austère et studieuse retraite d'un saint Jérôme, avec le lion pour unique compagnon de sa solitude, et l'univers chrétien pour auditeur de son génie; la mort affreuse de tant de confesseurs et la longue agonie de tant d'anachorètes, réalisaient pour le moyen âge enchanté, tout un monde héroïque, et si je l'ose dire, digne de soutenir le parallèle avec l'Olympe poétique des Grecs, si l'art eût été au niveau de l'invention, et si le talent eût répondu à la foi. »

Nous croyons avoir suffisamment établi, dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, et dans celui sur la Peinture en particulier, que le talent des artistes du moyen âge fut à la hauteur de leur foi naïve et sublime. Leur Olympe, qui heureusement n'avait rien de commun avec celui des Grecs, lui était bien supérieur, et pour la variété, et pour la noblesse, et pour la perfection des personnages qu'ils représentaient, et pour la grandeur de l'horizon dans lequel il les faisaient mouvoir. Inutile de revenir ici sur les con-

lieu à cette multiplication des images de saint Sébastien, dès les premiers siècles de l'Eglise, on peut consulter Baronius *ad* ann. 680, n. 52.

(728) De là venait le nom de *Crux gemmata* donné à ces sortes de croix ainsi décorées. On en a des exemples dans deux peintures des catacombes, Bottari, *Pitture*, t. I, tav. 44 et 46, l'une et l'autre du cimetière de Saint-Pontian, et conséquemment du VIIIe siècle.

(729) Ces variations successives du *crucifix* sont très-bien exposées par le chanoine Settele, dans les *Act. dell' Acad. rom.*, t. II, p. 73.

(730) Gori, *De mitrat. cap. J.Christo, crucif.*, c. 8, § 1 et 3.

(731) Buonarotti, *Dittico sacro*, etc., p. 263-264.

(732) Les martyrs de la religion, à quelque âge qu'ils aient appartenu, furent des héros, mais jamais des *fanatiques*. Cette dénomination ne convient qu'à des sectaires. (*Note de l'auteur.*)

(733) S. Basil., Hom. 17, in *Barl. Mart.*; et Hom. 19, in *Quadr. Mart.*, Op., tom. II, p. 141 et 149. S. Greg. Nyss., *Orat. de S. Theod. Mart.*, t. II, p. 1011; S. Chrysost. *Encom. S. Melet*, Hom. 47, Op. t. VII. p. 191.

sidérations que nous avons exposées à l'appui de cette thèse qui rallie chaque jour de nouveaux partisans. Seulement, nous rappellerons que c'est précisément pour avoir embrassé les traditions de ce même Olympe grec, après avoir abjuré celles des artistes du moyen âge chrétien, que ceux de la Renaissance et leurs successeurs ont amené la décadence de l'art. Au mot PEINTURE, nous avons relevé certains aveux remarquables à ce sujet. Nous pouvons y ajouter celui de M. Raoul Rochette lui-même, tel qu'il le formule clairement dans les conclusions finales de sa Dissertation, si intéressante, d'ailleurs, à bien des égards, sur les types chrétiens. Ces conclusions finales, il les fait précéder d'un tableau animé de la renaissance de l'art chrétien aux XIII[e] siècle et suivants, que nous sommes heureux de reproduire :

« A la voix des pontifes, au sein des Etats libres, toutes les idées chrétiennes se produisent en foule dans le vaste champ qu'avait embrassé la grande trilogie du Dante. Entre les mains d'un Giotto, d'un Orcagna, d'un Nicolas et d'un Jean de Pise, tous ces types sacrés restés inertes dans la longue léthargie du moyen âge (734), commencent à s'animer et à se mouvoir. Le *Sauveur* reparaît avec tout son caractère; la *Vierge*, avec toute sa pureté; comme si, au sortir de ces profondes ténèbres du moyen âge (735), il s'agissait encore pour l'un, d'une ascension nouvelle, et pour l'autre, d'un nouveau triomphe. Tout respire, tout vit dans le domaine du christianisme, par les travaux de l'art qui le féconde. Les apôtres, les martyrs, les docteurs renaissent de toutes parts à une existence qui n'a désormais plus rien à craindre, ni de la main des hommes ni des atteintes du temps; et déjà dans la *Mort de la sainte Vierge* (736), de Giotto, se trouve recréé en traits impérissables tout le monde idéal du christianisme, chacun avec son caractère, son âge, son costume, et déjà le *Triomphe de la mort*, d'Orcagna, au *Campo-Santo* de Pise, annonce le *Jugement dernier*, de Michel-Ange (737). Tout marche dans cette voie nouvelle, avec un ordre, un accord, une régularité admirables, toujours sous la double et puissante influence de la religion et de la liberté, sans que l'art moderne, qui devait tout au christianisme, empruntât encore presque rien à l'antiquité, sans que le respect des traditions fît rien perdre à l'indépendance du talent et à l'originalité de l'artiste ; et cette longue et brillante carrière où chaque pas, dans la même route, est marqué par un nouveau progrès ; où tant de talents divers ne cessent de puiser à la même source ; où partout des hommes doués de facultés si différentes, mais animés du même esprit, tels que Francia et Ghirlandaïo, Pinturrichio et Pérugin, Montegna et Masaccio, se trouvent arrivés presque en même temps, si près de la perfection ; cette carrière, remplie de trois siècles de travaux et de chefs-d'œuvre, tous chrétiens, par le sujet, par la physionomie, par le costume, aboutit enfin à Fra-Bartolommeo, à Léonard de Vinci et à Raphaël, par les mains desquels se montre définitivement accompli le triomphe des idées chrétiennes, dans le miracle même de l'imitation (738). »

Voici maintenant les conclusions fort justes en soi, mais un peu inattendues, si on les rapproche des prémisses posées par l'auteur :

« L'art moderne touche à peine au point le plus élevé de sa carrière, qu'il se trouble, chancelle, et tombe dans la manière. Du vivant même de Raphaël, et pour ainsi dire sous ses yeux (739), des artistes, tels que Michel-Ange et Corrége, l'un, génie puissant et hardi, mais capricieux et bizarre, l'autre, naturellement enclin à porter la recherche dans l'originalité, et l'afféterie dans la grâce, tendaient, en se livrant à leurs propres inspirations, à s'écarter des routes anciennes et des traditions consacrées. Ce que de pareils hommes avaient fait, par la seule impulsion de leur nature, devint un appât pour le caprice de la médiocrité; leurs talents qui avaient ajouté tant de séductions à leur exemple, ne pouvaient servir d'excuse à ceux qui le suivaient; et leurs défauts, de plus en plus sensibles chez leurs imitateurs, continuèrent de corrompre le goût.

« A cette époque aussi, l'anarchie qui s'était introduite dans l'Eglise, par l'effet du protestantisme, se glissa par la même voie jusque dans le domaine de l'art. Avec le trouble qu'elle porta dans les croyances chrétiennes, s'affaiblit encore davantage le culte des types primitifs et des traditions hiératiques, qui avait été l'une de ces croyances; et l'artiste, qui avait besoin de la foi pour l'exécution comme pour l'effet de son ouvrage, perdit avec elle le principal ressort de son talent. L'étude même de l'antiquité, presque toujours mal dirigée, devint à son tour une nouvelle occasion de méprises, une nouvelle cause de désordres. En cherchant à retremper l'art chrétien dans l'imitation de l'antique, l'école des Carraches tenta une entreprise impossible et malheureuse, et la *Madeleine* du Guide, dans le caractère d'une

(734) Nous avons déjà exprimé notre manière de voir sur cette prétendue léthargie du moyen âge; nous ferons observer, à propos de ce dernier mot, que Giotto, Orcagna, Nicolas et Jean de Pise, appartiennent tout aussi bien au moyen âge que leurs prédécesseurs les byzantins, dont l'école est généralement trop décriée par les partisans du naturalisme dans l'art chrétien. (*Note de l'auteur.*)

(735) *Voy.* la note ci-dessus.

(736) On sait, par le témoignage de Vasari, que ce tableau fit l'admiration de Michel-Ange. *Voy.* la *Vie de Giotto*, t. II, p. 302, éd. de Milan, 1808.

(737) Avec cette différence que celui-ci ne réussit point, tant s'en faut, au même degré que l'autre les véritables conditions de l'expression chrétienne dans les sujets religieux. (*Note de l'auteur.*)

(738) *Types imitatifs*, p. 66, 67.

(739) N'est-ce pas Raphaël lui-même qui a donné le signal de l'abandon des types hiératiques, et, par suite, de la décadence de l'art chrétien? *Voy.* PEINTURE. (*Note de l'auteur.*)

Niobé, avait presque cessé d'appartenir au christianisme, sans appartenir, pour cela, à l'antiquité.

« Ce fut bien pis, quand la raison même et la philosophie essayèrent, par les mains savantes du Poussin (740), de donner aux sujets chrétiens une sorte de physionomie et de costumes antiques; lorsque, plus tard et presque de nos jours, la science et l'enthousiasme de l'antiquité allèrent jusqu'à proposer par l'éloquente voix de Winckelmann, de prendre le type d'une statue grecque pour celui de la figure du Sauveur (741). Pour prévenir l'effet d'une erreur, j'ai presque dit d'une hérésie si grave en matière de goût, il eût fallu un nouveau miracle comme celui de Gennadius; mais le siècle avait cessé de croire aux miracles, et l'art lui-même avait cessé d'en produire.

« C'est de ce point de vue, qui ne s'est jamais présenté dans l'histoire de l'art antique, qu'il faut envisager celle de l'art moderne, à partir de Raphaël jusqu'à Menys, et sans sortir de Rome, pour comprendre tout ce que cet art a perdu, en renonçant à ses anciennes traditions, en s'éloignant de la voie sacrée qui l'avait conduit, sans déviations, sans écarts, de succès en succès et de chefs-d'œuvre en chefs-d'œuvre, de Giotto à Raphaël; c'est là qu'il faut se placer, pour apprécier tout ce que l'indépendance du goût individuel, qui suivit l'abandon des types chrétiens, la passion déréglée des idées nouvelles, jointe à l'application irréfléchie des modèles antiques, ont causé des perturbations dans la destinée d'un art dont la marche avait été d'abord si sage, si droite, si régulière; pour juger enfin, s'il est possible, quel sort lui est réservé sur le domaine de plus en plus rétréci où il se débat, sans force et sans conviction, entre des réminiscences chrétiennes et des imitations antiques, entre les systèmes de la science et les caprices de la mode, entre les inspirations d'une poésie surannée et celles d'une réalité sans charmes. »

U

UCELLO (Paul). Peintre florentin, né en 1389; mort en 1472. *Voy.* Peinture.

V

VALENCE (Cathédrale de). Si nous consacrons un article à ce monument, c'est à cause de sa beauté réelle, beauté peu appréciée du vulgaire, mais incontestée par les archéologues les plus célèbres, maintenant qu'ils ont pu l'admirer sur les lieux. Tous s'accordent à regarder la basilique Saint-Apollinaire, comme une des plus belles, des plus complètes qui aient été érigées durant le xie siècle, époque d'une véritable renaissance de l'art. Quoiqu'en disent la plupart des *Guides* ou *Itinéraires* de France, d'après quelques lignes aussi inexactes qu'insuffisantes qu'ils copient mot à mot des *Esquisses historiques sur Valence* (742), la cathédrale de cette ville n'en occupe pas moins un rang distingué parmi les nombreuses églises de l'époque romane secondaire à laquelle elle appartient. Ce rang, elle y a droit, autant par l'importance de ses dimensions que par la pureté, l'unité et le caractère franchement accusé de son style architectural. Il paraît qu'elle fut toujours sur l'emplacement qu'elle occupe aujourd'hui. Les nombreuses inscriptions et antiquités romaines qui ont été recueillies dans ce quartier, s'accordent avec les documents historiques pour nous indiquer qu'il ne cessa d'être le plus important de la cité. Il était donc naturel de le choisir de préférence aux autres, pour y établir l'église-mère dans une ville qui, à cette époque gallo-romaine, jouait certainement un rôle considérable.

Il résulte de la légende de Saint-Apollinaire, évêque de Valence aux ve et vi^{e} siècles, et devenu plus tard le patron de la cathédrale, insérée dans le martyrologe gallican édité par André de Saussay, en 1637, que l'église actuelle fut élevée pendant le xie siècle, plus grande et plus belle qu'une autre qui existait sur le même emplacement, ou tout près de là, sous le vocable de saint

(740) *Voy.* à ce sujet des fragments d'une lettre du Poussin, qui nous ont été conservés par Félibien dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, et qui se retrouvent dans la nouvelle *Collection des lettres du Poussin*, p. 95, Paris, 1824. Ce grand peintre s'y défend des reproches faits à la figure du *Christ* dans son tableau de *Saint-François Xavier*, au noviciat des Jésuites, figure où ses ennemis trouvaient de la ressemblance avec un *Jupiter tonnant*, et qu'il n'avait pas dû *imaginer*, ce sont ses propres expressions, *avec un visage de torticolis* ou de *P. Douillet*. Mais ce n'est là qu'une assez mauvaise excuse.

(741) *Histoire de l'art*, liv. iv, ch. 2, § 65, t. I, p. 393-94, éd. franç.

(742) Feu M. Jules Ollivier, auteur de ces *Esquisses*, était certainement un écrivain d'une érudition historique peu commune. Malheureusement l'archéologie n'était point son fait, car il en ignorait même les premiers éléments. C'est ce qui explique les lourdes méprises qui lui sont échappées dans quelques-uns des rares passages où il s'est occupé des monuments. Ainsi, il reproche à l'église Sainte-Apollinaire, comme un grave défaut, d'être privée de tribunes, comme s'il s'agissait d'une église du style ogival, qui admet toujours cet appendice, tandis que dans celles du style roman, telles que celle dont il s'agit, on ne le rencontre que par exception.

Etienne, et qui est qualifiée d'église majeure, *majoris Ecclesiæ*. Or, on sait que c'était sous ce titre qu'on avait coutume, à cette époque, de désigner les cathédrales. La cause de la reconstruction de celle qui nous occupe, fut, d'après le même martyrologe, le désir qu'on voulut réaliser, d'élever une basilique, digne par sa grandeur et sa beauté, de recevoir les reliques de saint Apollinaire, des saints martyrs Félix, Fortunat et Achillée, apôtres de la cité. Elles y restèrent, en effet, déposées sous un splendide maître-autel, jusqu'à l'invasion des réformés, qui les dispersèrent et endommagèrent gravement le temple saint où elles reposaient.

Complétement terminée en 1095, la nouvelle cathédrale fut solennellement consacrée le 6 août de la même année par le Pape Urbain II, assisté de Gontard, évêque de Valence, et de onze autres prélats. C'est ce qui résulte de l'inscription commémorative de cet événement, qui fut gravée sur une table de marbre et qui subsiste encore de nos jours (743).

Située sur un plateau qui domine le Rhône et le faubourg de la Basse-Ville, la cathédrale de Valence est, comme la plupart des basiliques construites à cette époque, orientée au levant. L'entrée principale, à l'ouest, est la même que celle du clocher, dont la base lui sert de vestibule par lequel on pénètre dans l'église. On sait que cette disposition, rarement pratiquée dans les églises de la même période, est particulière à quelques-unes d'elles, telles que Notre-Dame des Doms à Avignon, Saint-Philibert de Tournus et la Madeleine de Vézelai. Seulement, dans ces deux dernières, le porche, à raison de ses vastes dimensions, devient un véritable anti-temple ou *pronaos*.

Cette disposition de notre cathédrale n'a cessé d'exister, malgré les diverses reconstructions de son antique clocher. Celui qu'on est en train maintenant d'édifier, offre une conception des plus grandioses. Il n'y a actuellement de terminé que le porche, œuvre capitale en fait de restauration dans le style roman secondaire, le plus pur, le plus relevé. Dans son ordonnance générale, comme dans le genre de ses colonnes et le caractère de ses moulures, il est la reproduction exacte de tout l'édifice, y compris l'ancien clocher. Il présente sur ses quatre faces autant de grandes arcades, chacune à plusieurs cintres décroissants, ornés des moulures caractéristiques de l'époque. Immédiatement au-dessous de l'imposte, les cintres ou archivoltes reposent sur des colonnes correspondantes, aux chapiteaux variés et du plus beau travail. Il y en a trente deux, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Au-dessus des arcades on voit un rang de fenêtres romanes géminées, mais beaucoup moins grandes. Enfin, une magnifique corniche très-saillante, soutenue par des corbeaux ou modillons formés de figures grimaçantes singulièrement expressives et d'un haut relief, couronne ce vaste porche qui a cinquante pieds de hauteur sous voûte, et qui est tout de marbre de Crussol. Il en est peu qui offrent autant de richesse, quant au choix des matériaux, autant de fini dans les détails de sculpture, autant d'ampleur dans le caractère et autant de vigueur et de fermeté dans l'exécution (744).

Extérieurement, le corps de la basilique ne présente de remarquable que le bras septentrional du transept et toute la gracieuse abside qui est on ne peut mieux caractérisée.

Elle offre deux parties bien distinctes quant au plan, mais harmonieusement liées, quant à l'ensemble : la supérieure, qui est celle du chœur proprement dit; l'inférieure qui est celle des chapelles rayonnantes, et qui fait saillie au-dessous de la supérieure, à cause du prolongement des bas-côtés. Chacune de ces deux parties, terminée en demi-cercle, présente un système de fenêtres romanes correspondantes. Celles de la partie supérieure sont ornées de deux élégantes colonnettes qui en supportent les cintres, et au-dessus d'elles, on voit établies perpendiculairement de petites fenêtres simulées, à baies géminées, avec une colonnette détachée au milieu. La partie inférieure comprend les chapelles absidales ou rayonnantes au nombre de sept, ornées chacune de deux colonnes engagées au tiers, avec leurs chapiteaux. Tout cet extérieur absidal, qui est, comme tout le restant de l'édifice, en pierres de taille de moyen appareil et parfaitement ajustées, offre un aspect aussi régulier que gracieux. Il est bien à regretter que les constructions parasites (745) successivement

(743) *Voy.*, entre autres documents qui confirment ce fait, les *Gesta Urbani II papæ*, dans dom Bouquet, t. XIV, pag. 682. Les mêmes documents nous apprennent que le premier patriarche latin d'Antioche fut un prêtre de cette Eglise nommé Bernard, que le pape Urbain II avait emmené avec lui au concile de Clermont, avec l'évêque Gontard, et qui avait ensuite accompagné, en qualité de secrétaire Adhémar, évêque du Puy, légat du Saint-Siége dans la croisade.

(744) Le dessin en a été fourni par M. L. Bailly, architecte de Paris; les moulures sont dues au ciseau de MM. ***, choisis parmi les sculpteurs de Notre-Dame de Paris. Indépendamment des plus beaux modèles de chapiteaux qu'on a pu trouver sur les lieux, on en a fait venir de Bourges, de Chartres et d'ailleurs. Rien n'a été épargné pour faire de ce porche un véritable type du genre. Il reste encore à sculpter le fronton demi-circulaire de la porte d'entrée, qui représentera Jésus-Christ au milieu des quatre symboles évangéliques, et au-dessous une frise sur laquelle seront *figurés* les douze apôtres avec leurs divers attributs.

(745) Parmi ces nouvelles constructions figure celle de la sacristie, du XIIIe ou du XIVe siècle, dont la belle voûte ogivale ne saurait racheter l'inconvénient que nous regrettons. On sait qu'en remontant au XIIe siècle et au-delà, les églises cathédrales et collégiales n'avaient point de sacristie. On revêtait alors les habits de chœur dans les cellules claustrales qui touchaient à la basilique, et les vêtements sacerdotaux dans les chalcidiques des croisillons ou

adossées à ses deux côtés et formant un angle rentrant avec les deux bras du transept, dérobent à la vue les archivoltes et les chapiteaux des colonnes de plusieurs fenêtres dont les moulures sont traitées dans le goût le plus riche, le plus délicat. C'est d'autant plus à regretter que, par une sorte de fatalité, les parties les plus nues de l'édifice sont celles qui ont été le moins obstruées par ces malencontreuses juxtapositions (746).

Intérieur de la cathédrale.

Lorsque, du porche grandiose qui est au-dessous du clocher, on pénètre dans la nef huit fois séculaire, on voit se dérouler devant soi, un intérieur plein de grâce et de majesté. Ici, plus de juxtapositions, plus de disparates qui offensent les regards, comme à l'extérieur, mais au contraire, un ordre, une harmonie, une unité, qui vous satisfont pleinement, à la vue de ses lignes si pures, si régulières. Les yeux se portent tout d'abord vers le fond de cette abside transparente du doux éclat de ses deux rangs superposés de vitraux peints. Ils sont en même temps captivés par l'heureux effet de ces arcades mauresques en fer à cheval très-allongé, sur lesquelles repose la voûte de l'abside supérieure, et que supportent de belles colonnes de marbre ou de granit, bien espacées entre elles, et formant autour du sanctuaire une vraie couronne par leur harmonieux contour (747). Remarquons qu'à mesure que nous nous avançons dans la nef, l'abside se développe et laisse apercevoir d'autres chapelles rayonnantes avec leurs vitraux peints qu'on ne pouvait distinguer du bas de l'église. Arrivé en face du maître autel, on saisit parfaitement l'ordonnance de l'édifice en croix latine, qu'accuse principalement un transept bien caractérisé et offrant une longueur dans-œuvre de cent pieds environ. Ce transept sépare le sanctuaire du chœur qui est de médiocre dimension, mais dont la perspective est agrandie par le jeu des colonnes et des arcades à jour qui le contournent et l'unissent au pourtour de l'abside, formé par la prolongation des deux bas-côtés. Considéré à ce point de vue, le chœur est véritablement grand, même quant à la surface matérielle.

Les trois nefs, dont les deux latérales ont presque la hauteur de celle du milieu, sont séparées par treize piliers très-élancés, ornés à leurs quatre faces de colonnes engagées aux deux cinquièmes de leur diamètre. Ces colonnes, surmontées chacune d'un élégant chapiteau aux riches feuilles d'acanthe, supportent elles-mêmes les arcs-doubleaux de la grande voûte, en même temps que ceux des cintres qui la séparent des bas-côtés, et au moyen desquels elles sont réunies en longueur. Les nefs sont éclairées jusqu'au transept, par seize grandes fenêtres à plein cintre, pratiquées dans les murs très-épais qui portent les voûtes des bas-côtés. Ces fenêtres, garnies de grisailles en arabesques, sorties des ateliers de M. Thévenot de Clermont, sont ornées chacune de deux colonnes dégagées qui supportent les retombées de leurs arcs inférieurs. A ce système de grandes fenêtres en succède, à partir du transept, un autre de moins grandes, mais superposées en deux rangs, qui forment une double ligne non interrompue depuis le croisillon méridional du transept jusqu'au septentrional inclusivement, en y comprenant celle de l'abside, dont les vitraux sortis également des ateliers de M. Thévenot de Clermont, sont presque tous à personnages (748).

Quant aux moulures, l'intérieur de l'édifice, traité avec assez de sobriété sous ce rapport, n'en offre guère d'autres que celles des nombreux chapiteaux des colonnettes des croisées et des quatre colonnes engagées dans chacun des seize piliers qui soutiennent les voûtes. Ces chapiteaux, presque tous d'un goût différent, sont sculptés en feuillages d'espèces diverses qui se rapprochent généralement de la feuille d'acanthe; ils sont tous d'une bonne et belle exécution, et attestent également l'influence du voisinage des monuments romains.

Nous ne parlerons des tableaux trop nombreux qu'on voit dans cette cathédrale, que pour faire remarquer combien ces cadres de toile peinte brisent désagréablement les lignes architecturales d'un édifice, et en altèrent par conséquent l'harmonieuse unité. Ce défaut est particulièrement sensible dans les églises romanes, toutes en arcades et en colonnes, comme celles dont il s'agit. Aussi ferait-on bien de n'admettre, comme autrefois, dans nos temples, que des peintures liées par leurs dispositions à l'ordonnance architecturale de l'édifice. C'est ce qu'avaient admirablement compris les anciens peintres à la fresque. C'est ce que comprennent encore généralement aujourd'hui, quoiqu'on en dise, les artistes et les ecclésiastiques ita-

dans les diaconiques (*diaconium*) qui étaient à droite et à gauche de la tribune ou abside. Ce ne fut qu'au XIII° siècle, époque d'altération hiératique sous plusieurs rapports, que s'introduisit l'usage des sacristies.

(746) On les blâme encore plus vivement lorsque, des étages supérieurs des maisons voisines, on considère ces belles moulures ainsi que cette forme si distinguée et si prononcée de croix latine qui donne à l'extérieur du monument tant de ressemblance avec celui de la cathédrale de Pise.

(747) Nous supposons le maître-autel au fond de l'abside et le chœur rejeté en avant du sanctuaire, comme cela existait primitivement et comme on a l'intention de le rétablir.

(748) Les deux principaux sont celui du fond du chœur et celui du fond de l'abside. Le premier représente le Christ entouré des quatre symboles des évangélistes; le second, consacré à la Vierge, a pour sujet l'institution du Rosaire par saint Dominique. Les autres représentent les saints martyrs et évêques fondateurs ou patrons de l'église de Valence.

Cette cathédrale est la première des églises de France qui ait reçu dans ces derniers temps un système complet de fenêtrage en verres de couleur.

liens, plus intelligents que nous, dans la décoration de leurs églises. Pour celles qui ne peuvent être ornées ni de fresques, ni de mosaïques, ils n'admettent ordinairement que des tableaux de bon aloi, en ayant soin que, par le genre de leur encadrement et leur disposition régulière dans l'édifice, ils en rehaussent la symétrie architecturale plutôt que de la détruire. Que voyons-nous, au contraire, dans la plupart de nos églises de France? Un mélange confus, incohérent de cadres aux formes diverses, aux dimensions inégales, disposés sans ordre et sans discernement, et dont le pêle-mêle effroyable offense autant les yeux que le bon goût. Cet inconvénient se fait sentir, en partie, dans la cathédrale qui nous occupe, dont les nombreuses colonnes et arcades rejettent absolument la plupart des toiles qu'on y a introduites peu à peu. On ne devrait garder de ces tableaux, dont plusieurs sont estimables, que le petit nombre de ceux qui pourraient être adaptés à certaines surfaces lisses, sans interrompre les lignes architecturales de l'édifice. Sa longueur extérieure y compris le porche, dépasse 75 mètres, ce ce qui donne plus de 225 pieds; sa largeur, également extérieure, est de 18 mètres 68 c., dans les nefs, et de 35 mètres 50 c., soit 103 pieds 2 pouces, dans le transept. Sa hauteur est de 16 mètres 92 c., ce qui donne 50 pieds environ (749).

Voici comment M. le chanoine Bourasse, dans son livre *Des cathédrales de France*, s'est exprimé sur celle qui nous occupe. « Elle porte, dans toute leur pureté, les caractères de l'architecture romano-byzantine de la seconde époque. Il existe peu d'édifices où ce style, noble dans sa sévérité, soit exprimé avec plus de grandeur et d'harmonie. Les formes des arcades, des chapiteaux, des moulures, sont irréprochables sous le rapport du type, et rappellent les détails des monuments de la même époque, bâtis en si grand nombre dans les provinces méridionales de la France. Les antiquaires chrétiens estiment beaucoup l'ensemble de Saint-Apollinaire, précisément à cause de cette unité de style, de cette austérité de décoration propre à cet âge, et si j'osais ainsi parler, à cause de ce parfum d'antiquité chrétienne qu'on y respire. L'aspect général en est grave et solennel, et l'effet religieux n'est point diminué par les caprices de la décoration, et par ces mille ornements qu'un art moins avare a répandus d'une main prodigue dans d'autres constructions moins belles, au point de vue esthétique. »

M. le chevalier Joseph Bard, membre de plusieurs sociétés savantes, a consacré à l'appréciation de notre basilique, par lui étudiée sur les lieux, deux articles publiés dans le *Moniteur de Vienne* (juillet 1853), et qui portent le cachet de la science et du goût de ce monumentaliste si expérimenté. Voici comment il termine son intéressante et consciencieuse étude de la cathédrale Saint-Apollinaire : « C'est un monument de l'école romano-byzantine, telle que la formulèrent et la comprirent les Lombards au XIe siècle, et l'un des archétypes les plus beaux du genre, qui existent en France. »

Tout près de ce monument, au septentrion, on voit le célèbre pendentif, édifice carré, dont les quatre faces vermiculées et historiées, offrent des soleils et des salamandres dans les flammes, symboles favoris de François Ier. Chacun des quatre angles est flanqué d'une colonne d'ordre corinthien. La frise qui règne au-dessus est d'un goût très-pur. La clef qui est au milieu du cintre de chacune des quatre grandes ouvertures en forme d'arcade, est ornée d'une tête et d'une armoirie. La voûte en pendentif, qui couronne l'édifice, est la première de ce genre, qui ait été construite en France, ce qui fit donner à ces sortes de voûtes, dont celle-ci est le type, le nom générique de *pendentif de Valence*. Cet édifice était un oratoire funéraire érigé au milieu du cloître canonial, aujourd'hui démoli, dans les souterrains duquel on avait déposé les tombes de MM. de Mistral, famille très-ancienne, maintenant éteinte. L'inscription qui constate cette particularité en même temps que la date du monument, qui est de 1548, fut découverte en 1839, époque où l'on commença la restauration encore inachevée de cet édicule.

VALTHER (JEAN). Compositeur allemand, mort en 1555. *Voy.* MUSIQUE, RÉFORME PROTESTANTE.

VENDREDI SAINT. Analyse du chant de l'adoration de la croix de cet office. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

VENI CREATOR. Hymne caractéristique du 8e mode. *Voy.* MODES.

VENISE (ÉCOLE DE PEINTURE DE). A l'article COUPOLES, nous apprécions sous ses divers aspects la célèbre basilique de Saint-Marc, cette merveille architecturale d'une ville si riche en monuments et en objets d'art de tous genres. Dans celui-ci, nous dirons quelques mots de ceux des plus grands peintres qui ont fécondé sa célèbre école. Les plus anciens sont Juste et Antoine de Padoue, élèves de Giotto, auteurs des fresques de la coupole du baptistère, et Guariento de Padoue, qui, en 1365, a exécuté les fresques de l'église des Eremitani, de la même ville. Viennent ensuite les Vivarini, de l'île de Murano, (Louis, Jean, Antoine et Barthélemy), de 1444 à 1498. Ces quatre peintres peuvent être regardés à bon droit comme les fondateurs de l'école mystique de Venise. Cette illustre cité montre encore à l'admiration des voyageurs, dans ses églises et ses musées, plusieurs mado-

(749) Il résulte de ces mesures prises avec exactitude par M. Chevillet, architecte du département, que les dimensions de la cathédrale de Valence sont plus grandes qu'on ne le pense communément.

nes dues à leur pinceau éminemment religieux, telles que le *Couronnement de la Vierge au milieu du paradis*, par Jean et Antoine, dans l'église de Saint-Pantaléon; telles que la *Madone au manteau étendu*, à Santa-Maria Formosa, et une Madone sous un baldaquin, au milieu de quatre docteurs, par les mêmes, à l'Académie. Ceci est d'autant plus digne de remarque, que les Vivarini sont à peu près les seuls peintres de l'école de Venise, qui aient parfaitement traité cet important mais difficile sujet.

Après les Vivarini, nous trouvons François Squarcione, né à Padoue, en 1394, et mort à Venise en 1474. Il y réunit la plus riche collection qu'on eût encore vue des nombreux objets d'art recueillis par lui dans ses voyages en Grèce et en Italie. Il forma jusqu'à cent trente-sept élèves; mais il ne reste de lui qu'une seule peinture authentique, saint Jérôme.

Elève de Squarcione, André Mantegna, peintre et graveur, né à Padoue en 1430 et mort en 1505, composa un grand nombre de tableaux ou de fresques, dans le genre historique religieux, parmi lesquels on remarque, à Milan, à la Bréra, *saint Martin*, *saint Marc*; à Vérone, à Saint-Zénon le Majeur, la *Madone* entre *trois apôtres* et *trois saints*. C'est au musée du Louvre, à Paris, qu'on admire quatre des derniers et des plus beaux tableaux de ce peintre mystique. L'un, *la Vierge de la victoire*, représente la Vierge assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, accompagnée des saints protecteurs de Mantoue; les trois autres offrent trois sujets allégoriques qui sont: *le Parnasse*, *les Vices chassés par la Vertu*, et *le Christ entre les larrons*.

Vers la même époque, de 1421 à 1517, florissaient les frères Bellini (Gentile et Giovanni), Vénitiens. On doit au premier *la procession de la Sainte-Croix sur la place Saint-Marc, le Miracle tiré de l'eau*, à l'Académie de Venise comme le précédent, et de plus, la fresque de la salle du Grand Conseil, ainsi que plusieurs tableaux pour l'empereur Mahomet, près duquel il fut envoyé par la république (750). On doit au second une délicieuse *Madone les mains jointes pour protéger le sommeil de l'enfant Jésus*, et une autre non moins belle, *entre sainte Catherine et saint Jean l'Evangéliste*, toutes deux dans la sacristie de l'église du Rédempteur. A l'âge de 79 ans, il fit un de ses plus beaux tableaux, *la Vierge et l'Enfant-Jésus, accompagnés de saint Pierre, de saint Catherine, de sainte Agathe et de saint Jérôme*. Ce tableau qui avait été possédé par le musée du Louvre, est maintenant dans la vaste et magnifique église de Saint-Jean et de Saint-Paul, une des plus richement ornées d'œuvres d'art et de peinture en particulier. Jean Bellini mourut en 1516.

Cima Conégliano, qu'il ne faut point confondre avec César Conégliano, peintre contemporain du Titien, exécuta, dans le genre mystique, des chefs-d'œuvre parmi lesquels on admire, à la Bréra, *saint Pierre, martyr;* à Santa-Maria del Carmine, une *Nativité* avec *sainte Catherine et sainte Hélène;* à Santa-Maria del Orto, *l'Incrédulité de saint Thomas*, et à l'académie des Beaux-Arts, *la Vierge sur un trône, au milieu de quelques saints*.

Parmi les peintres de cette remarquable école mystique de Venise, brille d'un éclat tout particulier Vittore Carpaccio, de 1502 à 1522. Entre autres belles peintures sorties en grand nombre de son pinceau fécond, et qui sont presque toutes autant de chefs-d'œuvre, on admire à l'académie des Beaux-Arts, ses neuf grands tableaux représentant toute la *Légende de sainte-Ursule et de ses compagnes*, depuis l'arrivée des ambassadeurs du roi d'Angleterre, qui envoie demander la main de la sainte pour son fils, jusqu'à l'apothéose des onze mille vierges.

A la même époque, nous remarquons Marco Basaïti, dont l'œuvre capitale est *le Christ mort entre deux anges;* Vincenzo Catena, mort en 1530, auteur de portraits, de tableaux de chevalet, de fresques, et dont l'œuvre principale est *le Martyre de sainte Christine*, qu'on voit à Venise, dans l'église *Santa-Maria Mater Domini;* Giovanni Mansueti, Francesco Santa-Croce, Piermaria Pennachi, Francesco Bissolo, Rocco Marcone, Giovanni d'Udine, Sebastiano Florigorio d'Udine, et plusieurs autres qui tous restèrent généralement fidèles aux célestes inspirations de la peinture chrétienne, dans les fresques et les tableaux si nombreux et si peu connus dont ils ornèrent les églises de Venise et ses palais somptueux (751).

On ne peut pas en dire autant de leurs contemporains, il Giorgione, Tizzano Vecelli, Paris Bordone, Giovanni-Antonio Pordenone, (de 1461 à 1576), qui, par l'introduction du naturalisme dans la peinture chrétienne, ont commencé la décadence de cet art divin. Quant à leurs successeurs directs, tels que le Titien et le Tintoret, son élève (pour ne parler ici que des peintres vénitiens) qui, durant le XVIe siècle, ont consommé, cette triste décadence, nous ne craindrons point d'affirmer que les brillantes qualités qui les distinguent, sous le rapport de la grâce, du coloris, de la correction et de la finesse du dessin, ne sauraient racheter, à nos yeux, l'absence de plus en plus sensible de l'expression mystique dans les sujets, même religieux, qu'ils ont traités, et qui ont fini par devenir simplement pour eux un prétexte à l'expression du naturalisme le plus charnel et le moins déguisé. Di-

(750) De retour à Venise, il y mourut en 1501. Il eut pour élève le fameux Giorgione, qui devint lui-même le maître du Titien.

(751) *Voy.* l'énumération raisonnée de ces tableaux dans la *Table chronologique des écoles catholiques de peinture en Italie*, publiée par M. de Montalembert dans son livre *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*.

ra-t-on que si l'art religieux n'a pu que perdre et même s'anéantir, par suite de cette imitation servile de la nature et de ce culte exagéré pour la beauté de la chair, l'art, du moins, en tant qu'art, n'a pu qu'y gagner et que progresser dans cette nouvelle voie? Je répondrai hardiment que cette thèse, si agréable d'ailleurs au commun des artistes et des amateurs, est insoutenable, pour peu qu'on prenne garde que délaisser l'expression morale et surtout l'expression mystique, la plus haute de toutes, pour courir après l'expression physique et charnelle, ce n'est pas, même au seul point de vue humain, avancer, mais reculer. Tous les systèmes d'esthétique que peuvent imaginer les sens et les passions, n'empêcheront jamais que dans l'homme l'âme ne soit au-dessus de la matière. Voilà ce qui explique la supériorité des sujets moraux sur les sujets physiques, et celle des sujets religieux sur les sujets profanes, dans l'œuvre des plus grands maîtres comme dans celui des plus obscurs. Ecoutons un témoignage non suspect de bigotisme ou de mysticisme outré; c'est celui d'un connaisseur, d'un *homme du métier*, d'un admirateur passionné des peintres de la Renaissance, à qui néanmoins la force de la vérité arrache ce remarquable aveu :

« La vue de tous les morceaux dont se compose l'œuvre immense du Titien fait naître une réflexion générale qui peut mériter d'être placée ici ; elle me semble prouver victorieusement la supériorité des sujets religieux sur les sujets profanes. Titien a été l'artiste le moins dévot de son temps ; allant plus loin que les Giotto, les Masaccio, les Léonard, les Michel-Ange et les Raphaël, qui avaient peu à peu émancipé l'art du dogme et fondé son indépendance, il est franchement sorti de la foi pour prendre tous les sujets que lui fournissaient son imagination, son goût, ses caprices. Et cependant, les œuvres qui ont surtout immortalisé le nom de Titien, comme celui de Raphaël, sont des tableaux sacrés; *l'Assomption, la Cène, le saint Pierre martyr, la Descente de croix*, surpassent, non-seulement les *Vénus* et les *Danaé*, qui sont des compositions simples, mais aussi *les Allégories*, par exemple, compositions non moins vastes et non moins compliquées. C'est que, dans les sujets religieux, se trouvent et se trouveront longtemps encore, pour tous les arts, les dernières difficultés et la dernière grandeur. » (Les *Musées d'Italie*, par Louis Viardot, édition 1842, pag. 345-46) *Voy.* PEINTURE MYSTIQUE, RÉVÉLATION, etc

VERBUM SUPERNUM PRODIENS. Hymne caractéristique du 8e mode. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

VERT BRILLANT. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

VERT PUR. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

VERTUS (LES) ET LES VICES, sculptés. *Voy.* REIMS.

VÉZELAY (ÉGLISE DE LA MADELEINE DE). *Voy.* DIMENSIONS

VICTIMÆ PASCHALI. Analyse du chant de cette séquence. *Voy.* MODES ECCLÉSIASTIQUES.

VIENNOIS (PLAIN-CHANT). *Voy.* GRÉGORIEN (*Chant*).

VIERGE MARIE. Le plus beau type qui, après celui du Fils de Dieu fait homme, puisse être offert aux artistes et surtout aux peintres chrétiens. Que de grandes et touchantes pensées ne révèle-t-il pas? Le type de Marie, c'est la réunion dans une seule personnalité, de ce que l'amour divin a de plus relevé, de ce que la maternité a de plus tendre, de ce que la virginité a de plus pur. Une femme, mère de Dieu, vierge et mère tout ensemble, voilà un mystérieux assemblage de titres ineffables qui, depuis dix-huit siècles, ont épuisé la pierre, le marbre, l'or et l'argent, destinés à les reproduire, sous des formes sensibles, devant nos regards charmés; trilogie céleste! en l'honneur de laquelle l'éloquence a déployé tous ses trésors, la peinture ses images les plus brillantes, la musique ses accents les plus harmonieux.

Le type de Marie, c'est celui de la modestie, de l'innocence et de la pureté; c'est celui de l'humilité dans toute sa profondeur; de la charité dans tout son héroïsme; c'est l'exaltation de l'humanité tout entière, dans la pratique des vertus les plus aimables, les plus hautes, les plus universelles. C'est l'histoire de la civilisation moderne, la clef qui nous ouvre le secret de ses destinées.

Lorsque les barbares du Nord, les mains encore fumantes de carnage et de dévastation, vinrent s'agenouiller devant les images d'une Vierge et la reconnurent comme la mère sans tache du Dieu Sauveur, on vit un spectacle qui avait été caché jusque-là dans les profondeurs de l'éternelle Sagesse, et l'on comprit que tout était changé dans le monde ou plutôt qu'il venait d'apparaître un monde nouveau. Ces hommes grossiers et farouches, que rien n'avait pu fléchir, qui, au milieu des contrées les plus riches, n'avaient semé que la guerre et la désolation, se sentirent émus, au nom de Marie, et lui consacrèrent leurs puissances, leurs trésors, leurs familles et leurs personnes.

Chez les autres nations plus civilisées, ou, disons mieux, plus avancées dans le paganisme et dans son affreuse corruption, le culte de Marie opéra les mêmes prodiges, et au sein des villes les plus brillantes, les plus renommées, on vit des milliers de filles chrétiennes se vouer, sous ses auspices, à la pratique des plus héroïques vertus.

C'est ainsi que Marie, véritable arche d'alliance, réunit dans le même culte et dans les mêmes hommages les peuples les plus divers, les plus opposés. Tous la proclamèrent leur reine, leur mère, leur avocate auprès de Dieu; tous se mirent, avec une confiance spéciale, sous sa tutélaire protection. Et, parce que Marie avait été une femme, les femmes trouvèrent en elle et par elle respect et protection auprès de cette société qui, jusque-là, les avait enla-

cées dans les liens d'un esclavage aussi dur que savamment combiné. Dès lors, élevées à l'égal de l'homme, elles obtinrent son amour et devinrent pour lui l'objet d'une espèce de culte, aux temps héroïques du moyen âge chrétien. Les femmes, ainsi exaltées et affranchies par Marie, voulurent lui rendre, en gloire et en hommage, ce qu'elles en avaient reçu en considération et en liberté. On vit alors des reines, des princesses, couvrir la face de l'Europe de saints et célèbres monastères, les embellir de toutes les merveilles de l'art en l'honneur de la Reine du ciel à laquelle elles les avaient consacrés, et s'y réfugier elles-mêmes pour y vivre comme les plus humbles servantes de Dieu. Bientôt, une foule de vierges, après avoir renoncé aux charmes séduisants du monde et à ses enivrements, accoururent dans ces asiles de l'innocence et de la vertu, pour y accomplir littéralement ces paroles de David, qui eussent déconcerté la sagesse antique : *Des troupes de vierges la suivront, en chantant des cantiques d'allégresse, elles seront conduites par elle dans le temple et présentées au Roi des rois* (752).

Parlerai-je de cette multitude d'institutions chrétiennes formées sous ses auspices et qui, répandues sur toute la surface du globe, devinrent comme autant de pierres précieuses qui, par leur admirable variété, devaient rehausser l'éclat de son royal vêtement (753)?

Non, je ne parlerai que de ces innombrables basiliques érigées en son honneur, qui furent souvent l'origine et toujours le plus bel ornement de nos cités. Cette pauvre et obscure femme, qui avait vécu ignorée dans l'humble maison de Nazareth, fut honorée, préconisée, exaltée dans des temples magnifiques qu'on dirait avoir été érigés par la main des anges plutôt que par celle des hommes. Plus puissante, plus inspiratrice encore que la lyre fabuleuse d'Orphée ou d'Amphion, la dévotion à Marie éleva dans les airs ces sanctuaires à jamais célèbres, où les plus grands monarques devaient venir humblement déposer à ses pieds leurs sceptres et leurs couronnes. Sur les grèves de l'océan comme au fond des vastes déserts, sur les plus hautes montagnes comme dans les plus profondes vallées, dans les plus obscurs hameaux comme au sein des villes les plus illustres, furent érigés des temples et des autels à celle que tous, grands et petits, riches et pauvres, maîtres et disciples, vénéraient également comme leur reine et leur mère. Alors on entendit pour la première fois ces noms inaccoutumés et si chers aux oreilles chrétiennes, de Notre-Dame de Grâce, Notre-Dame d'Espérance, Notre-Dame de la Garde, Notre-Dame de Santé, Notre-Dame de Liesse, Notre-Dame du Salut, et tant d'autres noms plus beaux les uns que les autres, doux reflets de celui de Marie, qui les renferme tous, et qui vinrent révéler à la terre tout un monde de pensées et d'images aussi neuves que gracieuses, aussi aimables que consolantes. Alors, les Sainte-Marie-Majeure de Rome, les Notre-Dame de Lorette, de Milan, d'Anvers, de Strasbourg, de Boulogne-sur-mer, de Reims, de Chartres, d'Amiens, de Paris, s'élevèrent majestueusement vers les cieux, pour attester aux générations futures le triomphe de l'humilité, de la grâce et de la vertu, dans le sexe le plus faible, le plus timide; pour chanter, jour et nuit, le sublime cantique *Magnificat*, et perpétuer ainsi, à travers les âges, les divins enseignements de la plus touchante, de la plus haute moralité.

Ces courtes lignes, quelque insuffisantes qu'elles soient, donneront cependant une idée de l'influence qu'a dû exercer le type de la vierge Marie sur les artistes chrétiens. Quant à la nature, au degré et à l'universalité de cette féconde et mystérieuse influence, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux divers articles de ce Dictionnaire, qui s'y rapportent. *Voyez*, entre autres, les mots CATACOMBES, ECOLE MYSTIQUE, PEINTURE, TYPES, MANUSCRITS, REIMS (*Cathédrale de*), STRASBOURG (*Cathédrale de*), SCULPTURE, STATUAIRE, SAINTE-TULLE (*Antiphonaire de*).

VIERGE (LA), tenant l'Enfant Jésus dans ses bras sur le pilier de la grande porte de la cathédrale de Strasbourg. *Voy.* STRASBOURG.

VIERGES SAGES, VIERGES FOLLES, sculptées. *Voy.* STRASBOURG.

VIOLET. Couleur symbolique. *Voy.* COULEURS.

VITRAUX PEINTS. Ces verrières magnifiques, laissant apercevoir à travers leurs rameaux entrelacés, des temples, des saints, des gloires célestes, tracés en couleurs lumineuses qui vont ensuite se réfléchir en rubis, en topazes, en saphirs, en émeraudes, sur les murs, sur les pavés, sur les colonnes, chargeant de longues gerbes solaires de toutes les nuances de l'arc-en-ciel, ne donnent-elles pas une image aussi complète que l'imagination la peut concevoir de cette Jérusalem nouvelle, venant de Dieu, parée comme une épouse qui est revêtue de ses riches ornements, pour paraître devant son époux; de cette ville d'un or pur, semblable à du verre très-clair, dont les murailles de jaspe reposent sur ses sept fondements, ornés de toutes sortes de pierres précieuses (754-755).

L'art d'adapter des verres peints aux croisées des églises, qui occupa jadis une si large place dans la décoration de nos temples chrétiens, a tant de rapports avec les mosaïques byzantines, qu'il leur doit son origine, selon l'opinion la plus probable et la plus généralement admise. C'est pourquoi je consacrerai d'abord quelques mots à la mosaïque proprement dite. L'invention de

(752) *Adducentur regi virgines post eam... afferentur in lætitia et exsultatione, adducentur in templum regis* (*Psal.* XLIV, 14, 16.)

(753) *Astitit regina a dextris tuis, in vestitu deaurato, circumdata varietate.* (*Ibid.*, 9.)

(754-755) Schmitz, *Eglises gothiques*, ch. 4.

ce procédé se perd dans la nuit des temps. Ciampini, dans son grand ouvrage *De sacris ædificiis*, l'attribue aux Persans, dont l'antique Ecbatane (756) aurait eu, au rapport d'Hérodote, des murailles faites de briques recouvertes de verre coloré, comme on voit aujourd'hui, sur les édifices persans, des tuiles peintes et disposées en mosaïque. Des Persans cette découverte aurait passé aux Assyriens. Nous lisons, en effet, au chapitre Ier du livre d'*Esther*, où sont décrits les deux célèbres festins donnés par Assuérus, que des lits d'or et d'argent étaient rangés en ordre sur un pavé de porphyre et de marbre blanc, ornés de plusieurs figures d'une *admirable variété*. Ainsi, nous serions redevables de la mosaïque, comme du dôme et de l'ogive, à cet Orient, foyer primitif de l'intelligence humaine, vers lequel il faut se tourner nécessairement, toutes les fois qu'il s'agit d'art et de civilisation. On sait que c'est à ce résultat qu'ont conduit forcément la plupart des investigations de la science moderne dans ses diverses branches, telles que l'histoire, la géographie, la linguistique, la physique, les voyages, etc. Tant d'immenses travaux, entrepris par des explorateurs si divers et si éloignés les uns des autres, ont abouti à cette conclusion finale, que l'homme connaît *passivement* et non *activement*, c'est-à-dire qu'il a reçu primitivement la science d'un être supérieur : qu'il a pu ensuite perdre cette science et la retrouver en partie; mais qu'il n'a jamais rien inventé. L'histoire moderne, en nous révélant ainsi une civilisation préexistante à toutes les autres, s'est réconciliée, après un long divorce, avec la véritable histoire de l'humanité, dont l'origine et les conditions nous sont si clairement exposées dans la *Genèse*. Ce n'est pas une petite gloire pour le siècle présent, que cette réconciliation inespérée de la science avec la foi. Déjà on peut voir quelles vives lumières en rejaillissent sur les grandes questions jusque là si embrouillées, si débattues de la philosophie, de la littérature et des arts libéraux! L'idée d'une civilisation primitive, c'est le fil d'Ariane, qui, au milieu de l'obscur labyrinthe des opinions humaines, dirigera les travaux de l'intelligence et en préviendra les funestes écarts.

Mais revenons à la mosaïque. J'ai dit que le savant Ciampini la faisait remonter jusqu'aux Persans et aux Assyriens, et j'ai indiqué quelques-unes des preuves qui militent en faveur de cette opinion. Quoi qu'il en soit, personne n'ignore à quel degré de perfection les Grecs et les Romains poussèrent plus tard la mosaïque, qui n'est autre chose que l'art de donner à des cubes de marbre, de pierre précieuse ou de verre, des couleurs variées, et de les disposer en tableaux destinés à l'embellissement du pavé ou des parois d'un édifice. Celles que nous admirons aux Musées du Vatican, de Florence, de Lyon et dans plusieurs autres endroits, attestent l'habileté des anciens dans ce procédé. Il ne paraît pas toutefois qu'ils aient connu ou pratiqué celui d'adapter aux fenêtres de leurs édifices de légères feuilles de verre. « Ne les connaissant pas, dit un auteur aussi exact qu'il est instruit (757), ils ne pouvaient éclairer une pièce sans l'exposer en même temps à toute l'inclémence des saisons; voulaient-ils, au contraire, se protéger efficacement contre le vent et l'humidité? ils devaient interdire tout accès à la lumière du jour, et se contenter du pâle éclat des lampes. En général tous leurs efforts tendirent à trouver un milieu entre les extrêmes; ou ils laissaient pénétrer quelques rayons de lumière, rares et obliques, entre les extrémités des solives qui formaient le toit, ou ils pratiquaient sous l'abri immédiat des larmiers, une espèce de fenêtre large et basse, dont l'ouverture perpendiculaire s'arrêtait assez loin du sol, pour ne pas exposer l'intérieur à la pluie, mais d'un autre côté ne descendait pas assez pour permettre d'apercevoir les objets extérieurs. L'influence de cet état de choses s'étendit à tout le système architectonique. De là vint que les petits temples ne pouvaient recevoir la lumière voulue que par une immense porte d'entrée toujours ouverte, et que les grands, n'ayant d'autres toits que le ciel, n'offraient guère un meilleur abri que les cours mêmes dont ils étaient environnés. Tel était, non-seulement le magnifique temple de Minerve à Athènes, mais même le Panthéon à Rome, dont la vaste ouverture centrale ne permettait d'en voir toutes les beautés, qu'à condition de laisser souvent inonder par les pluies le superbe pavé de l'édifice. De là vint que les bâtiments construits dans un but de réclusion ou de sécurité ne présentaient à l'extérieur aucune fenêtre; tous les dégagements s'ouvraient à l'intérieur sur une vaste cour ou *impletorium*, et au lieu des fenêtres multipliées de nos habitations modernes, la rue n'offrait aux yeux qu'un mur nu et complétement impénétrable. De là vint que, dans un si grand nombre d'appartements de toute espèce, on ne pouvait se procurer la chaleur et le confortable, qu'en se privant absolument de fenêtres ou d'ouvertures, de quelque genre que ce fût. Cela est si vrai que, dans les bains de Titus, on trouva le beau groupe du Laocoon dans une pièce ornée des marbres les plus précieux, mais où l'on ne pouvait rien voir qu'à l'aide d'une lumière artificielle. Il est certain cependant que, dans les derniers temps, les carreaux de vitre ont été employés, du moins dans les maisons les plus élégantes, puisque Pline, en décrivant sa villa d'hiver de Laurentium, parle d'une porte vitrée qui séparait et en même temps réunissait deux pièces. Il y a plus, l'absence de la vitre semble avoir influé sur toute la vie domestique des anciens; elle les détermina à prendre

(756) Jadis capitale des Mèdes

(757) Thomas Hope, *Histoire de l'architecture*, ch. 10.

la place publique ou le forum pour le lieu habituel de leurs transactions journalières, et à consacrer la nuit à toutes les occupations qui réclament le foyer domestique, à l'étude, au repas, aux réunions intimes; pour eux l'intérieur des maisons était la nuit, l'extérieur le jour; elle peut avoir aussi contribué à rendre le séjour des catacombes et des souterrains beaucoup plus supportable aux premiers chrétiens qu'il ne le serait pour nous. »

C'était aux Grecs du Bas-Empire qu'était réservé l'honneur de préparer, par leurs admirables mosaïques, l'introduction des beaux vitraux que nous admirons encore dans plusieurs de nos cathédrales byzantines et ogivales. L'habileté prodigieuse de ces artistes dans l'art de donner au verre opaque ou transparent une grande variété de nuances aussi solides qu'éclatantes, est un fait hors de toute contestation. Héritiers des arts de la Grèce et de Rome, on les vit d'abord orner en mosaïques l'extérieur et l'intérieur des premières basiliques chrétiennes construites dans les principales villes de l'Orient. La grandeur de ces édifices, leurs vastes surfaces unies, et plus tard la suppression dans leur enceinte des images en relief, offrirent un libre champ aux mosaïstes de cette époque. Aussi, voyons-nous dès les premiers siècles qui suivirent l'ère des persécutions, les plus belles églises, non-seulement de Constantinople, mais encore celles de Saint-Paul hors les murs, de Sainte-Marie-Majeure, de Sainte-Marie-Transtévérine, à Rome, ornées de verres coloriés, distribués en tableaux plus éclatants et surtout plus durables que nos peintures à l'huile. Ces tableaux représentaient ordinairement les personnages réels ou symboliques de l'Ecriture : Notre-Seigneur, la sainte Vierge, les saints patrons, les douze apôtres, les quatre images emblématiques des évangélistes, le bœuf, l'ange, l'aigle et le lion, etc. Anastase le Bibliothécaire assure que de son temps on faisait venir ces mosaïques tout exprès. Il paraît même que les ouvriers byzantins ne tardèrent pas à être appelés dans la Gaule. Comment, en effet, expliquer, sans leur intervention, cette multitude d'objets d'arts, tels que peintures, sculptures, ciselures, mosaïques, etc., qui furent exécutés sous la dynastie des mérovingiens, et dont plusieurs fragments remarquables se sont conservés intacts jusqu'à nous? Dès le ve siècle, Namantius, évêque de Clermont, ornait la cathédrale, bâtie par ses soins, de beaux autels en mosaïque que Grégoire de Tours avait pu admirer, et dont il fait l'éloge dans ses écrits. Fortunat de Poitiers, contemporain de ce dernier, parle de plusieurs mosaïques qu'on admirait aussi de son temps, c'est-à-dire au vi^e siècle, surtout celles que Félix, évêque de Nantes, avait fait faire dans l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul, et qui représentaient les principaux traits de la vie de saint Martin, de saint Hilaire et de saint Ferréol. Je ne parle pas de la belle mosaïque qui couvrait le tombeau de Frédégonde, ni d'une infinité d'autres objets d'art, dont la confection, parmi les Francs, encore barbares, dut nécessairement exiger le concours d'artistes étrangers. Bien des considérations me portent à croire que les Byzantins eurent la plus grande part à l'exécution de ces travaux. Néanmoins je renonce à motiver mon opinion, par le désir que j'éprouve d'abréger une digression peut-être trop longue, quoiqu'elle se rapporte à mon sujet.

Il est à remarquer que les mosaïstes byzantins ayant abandonné l'emploi du marbre et des pierres précieuses, se servaient généralement de verres coloriés, surtout pour les dessins. Cette observation est importante, car elle explique comment les artistes dont nous parlons furent naturellement amenés à la découverte et à l'exécution des verrières destinées aux croisées des églises. Ces croisées étaient multipliées, même dans les anciennes basiliques, comme on peut le voir par celles qui ont résisté aux ravages des temps et des révolutions. La nécessité de garantir les églises, ainsi percées à jour, des intempéries de l'air ; le désir d'ajouter à leur effet mystérieux, engagèrent les Byzantins à se servir préférablement des verres peints, dont l'emploi pouvait seul obtenir ce double résultat. Cet emploi leur était d'autant plus facile, qu'ils possédaient déjà, comme je l'ai dit plus haut, le secret de la vitrification. De ce travail de la mosaïque en verres coloriés à la confection de vitraux peints à compartiments et à personnages, il n'y avait qu'un pas.

En effet, selon la judicieuse remarque de M. Alexandre Lenoir, dans son grand ouvrage *des Monuments et des Arts libéraux en France*, ces vitraux ne sont qu'une mosaïque transparente. Pour l'obtenir, il suffisait de se servir de fragments de verres coloriés, d'après les mêmes procédés que ceux usités dans la mosaïque, mais réduits en feuilles aussi minces que possible, qu'on réunissait ensuite entre elles au moyen de petites rainures de plomb, et dont l'assemblage devait former un tableau complet et varié. C'est ce que faisaient très-probablement les artistes de l'ancienne Byzance. Leur procédé ne tarda pas à se répandre au loin, comme nous l'avons déjà vu pour leur mosaïque, puisque, dès la fin du vi^e siècle, le poëte Fortunat donnait une description pompeuse des vitres peintes de Notre-Dame de Paris, qui venait d'être bâtie par l'ordre du roi Childebert. Détruite plus tard par les Normands, cette cathédrale ogivale, d'un si beau style, fut rebâtie en 1163 par les soins de son évêque Maurice de Sully, et elle ne fut entièrement terminée, telle que nous la voyons aujourd'hui, qu'en 1275, par l'architecte Jean de Chelles. Nous avons une autre preuve ou du moins un fort préjugé en faveur de l'ancienneté des verres coloriés destinés aux croisées des églises, dans le témoignage du vénérable Bède, qui nous apprend qu'en 680, l'abbé Biscopius avait appelé de la Gaule, avec les missionnaires, des ouvriers exercés dans l'art de fabriquer des verres pour les

fenêtres. Constatons en même temps ici le grand rôle que jouèrent toujours les missionnaires catholiques dans la propagation des sciences et des arts.

Mais une révolution, qui devait exercer une profonde influence sur l'art chrétien, venait d'éclater à Constantinople ; je veux parler de la guerre déclarée aux images. Cette guerre, commencée en 717 et dirigée avec un acharnement incroyable contre les statues et les tableaux, par Léon l'Isaurien, Constantin-Copronyme, Léon fils de celui-ci, et par plusieurs autres empereurs, força les artistes byzantins, presque tous moines, à se réfugier en Italie et dans les contrées adjacentes. Ils trouvèrent un asile honorable dans les monastères que plusieurs papes fondèrent pour les y recevoir. La France leur offrit également un asile hospitalier, et ce fut dans ces diverses maisons de refuge, ouvertes aux muses chrétiennes, que ces hommes couronnés de la double auréole de la persécution et du génie, produisirent une multitude de chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture, de ciselure, de bijouterie, alliant avec la culture des beaux-arts l'étude et l'enseignement des sciences exactes. Ils ne tardèrent pas à former de nombreux disciples, auxquels ils communiquèrent, avec la théorie matérielle de l'art, ces types et ces symboles mystiques que la peinture et la sculpture chrétiennes devaient reproduire sous mille formes et en mille endroits divers pendant plusieurs siècles.

Leur influence déjà si grande, et qui pourrait être le sujet d'un ouvrage fort intéressant, s'accrut encore du concours qu'ils prêtèrent à Charlemagne et à ses successeurs pour l'édification des somptueuses églises construites sous le règne de ces princes, et dont plusieurs ont survécu à l'action du temps ou à celle plus destructive des hommes. Aix-la-Chapelle en offre un remarquable *spécimen* dans la partie conservée de son ancienne basilique.

Rien n'était riche et éblouissant comme ces églises des Carlovingiens. La description que nous en ont donnée les auteurs contemporains nous paraît aujourd'hui fabuleuse. *Réparez vos églises, hâtez-vous*, écrivait de Hette, archevêque de Trèves, à Frottaire, évêque de Toul, *vous connaissez les ordres de l'empereur*. Déjà, au concile de Francfort, tenu en 779, sous le pontificat d'Adrien I, ce grand monarque avait parlé avec beaucoup d'éloquence en faveur de l'ancien usage qui exigeait que *les églises fussent peintes et dorées sur toutes leur surface intérieure*. Aussi celles qu'il fit construire ou réparer (et le nombre en est prodigieux) furent entièrement revêtues de peintures en mosaïques sur fond or, et toutes resplendissantes de marbres de Paros et de pierres précieuses. Les parvis étaient aussi en mosaïques; des tentures de soie rehaussées d'or et de broderies ajoutaient à la magnificence de ces édifices.

Les vases sacrés employés au service divin étalaient autant de richesse dans la matière que de fini dans l'exécution; car, l'orfèvrerie, dans cette partie, était arrivée déjà à un degré de perfection qui n'a point été surpassé depuis. Plusieurs de ces églises bâties sur les bords du Rhin et sur divers points de la France, offrent encore de précieux vestiges de leur ancienne magnificence, dans des fragments de peinture sur fond or, qu'on découvre tous les jours sous les épais enduits du badigeonnage.

Toutefois l'art d'adapter des verres peints aux croisées des églises, restreint dans son application, à cause de la petitesse des croisées de la plupart de ces édifices, ne devait commencer à acquérir un véritable développement que vers le milieu du XIIe siècle.

Ce fut à cette époque si remarquable de notre histoire, que se manifesta le grand mouvement architectural dont le résultat presque immédiat fut, principalement dans le nord de la France, l'abandon du plein cintre pour l'ogive. Dans ce nouveau système adopté alors pour la construction de la plupart de nos belles cathédrales, et dont l'introduction si subite, si universelle, est un problème des plus difficiles à résoudre; dans ce nouveau système, dis-je, la grandeur des proportions, l'élévation prodigieuse des voûtes, nécessitant des croisées plus larges et surtout plus hautes, ouvraient une vaste carrière aux conceptions des *verriers* et *ymaigiers*, comme ils s'appelaient modestement eux-mêmes, alors que l'individualité d'artiste, aujourd'hui si avide de richesses, de jouissances et de renommée, se cachait humblement sous le voile d'une généreuse et complète abnégation. Dès lors, l'emploi des verres peints obtint une importance réelle et devint un complément indispensable de l'architectonique chrétienne, dont il suivit constamment, quoique de loin, les diverses phases de progrès et de décadence. C'est ce que je me propose de faire voir, aussi brièvement mais aussi exactement qu'il me sera possible, en reprenant l'histoire du vitrail au XIIe siècle, et la continuant jusqu'à nos jours. Si je parais quelquefois me livrer à des digressions étrangères à mon sujet, le lecteur instruit et judicieux voudra bien ne pas oublier qu'il existe entre les différentes branches de l'art, une connexion si intime, si nécessaire, qu'il est souvent très-difficile de les séparer, de ne les envisager qu'en elles-mêmes, surtout lorsqu'on les considère au point de vue historique.

Enfin, avant de parcourir les diverses transformations architecturales qui ont eu lieu depuis le XIIe jusqu'au XIXe siècle, je crois qu'il est nécessaire de les diviser en trois grandes périodes, ainsi qu'il suit: jusqu'au XIVe siècle, première période, gothique pur, sévère; du XIVe au XVIe siècle, seconde période, gothique fleuri ; du XVIe au XVIIe siècle, gothique mêlé à la renaissance, décadence de l'art religieux continuée jusqu'au XIXe siècle. Ces divisions ne sont pas tellement absolues qu'elles ne comportent, elles-mêmes, des subdivisions, puisque, dans chacune d'elles, l'art a éprouvé des mo-

difications sucessives. Mais on sent que de pareils détails nous mèneraient beaucoup trop loin. Il existe, je le sais, d'autres classifications plus ou moins heureuses; mais comme il n'en est point encore d'universellement admise parmi les archéologues, j'ai choisi celle qui me paraissait la plus simple et la plus naturelle. Ainsi que j'en ai déjà fait l'observation, les tranformations de la peinture sur verre n'ayant suivi que de loin les diverses transformations architecturales dont il s'agit, cette différence chronologique peut être de 50 ans environ. Après ces préliminaires indispensables, je vais essayer de remplir de mon mieux la tâche que je me suis imposée.

Ce fut vers le milieu du XII° siècle, époque de transition du byzantin au gothique, que furent exécutées, par l'ordre de l'abbé Suger, les belles verrières de l'église de Saint-Denis, les premières connues de celles qui ont été fabriquées sur une grande échelle. Ces verrières, détruites en partie par le vandalisme révolutionnaire, présentent dans les morceaux précieux qui nous en restent un assemblage de petits fragments très-durs, très-foncés et solidement liés entre eux par une multitude de filets de plomb. Elles accusent l'influence byzantine sous laquelle elles ont été exécutées, par la roideur des personnages qu'elles représentent, par l'incorrection du dessin et les divers caractères d'ornementation particuliers à cette école, comme fleurons, enroulements, médaillons, champs de mosaïque, etc. Mais elles se font remarquer par la vigueur et la qualité supérieure des teintes, et surtout par l'expression mystique et l'inspiration céleste qui animent les différentes figures des personnages. Avant leur dispersion, elles retraçaient les principales scènes des deux premières croisades, dans une suite de tableaux variés, qui formaient un poëme transparent, dont l'effet devait être magique.

L'imperfection du dessin et le mérite du coloris et de l'expression mystique se font remarquer, avec les modifications que nous allons indiquer, dans les vitraux du XIII° siècle, tels que ceux de la Sainte-Chapelle, de la cathédrale de Chartres, quelques-uns de Notre-Dame de Paris et d'autres églises gothiques commencées à la même époque

A mesure qu'on s'éloigne du XII° siècle, les morceaux de verre deviennent plus grands, le dessin plus correct, le poses moins roides. L'art tend à se dépouiller de l'imitation byzantine dans son ornementation, qui est moins empruntée pendant ce XIII° siècle, le mieux inspiré de tous, au point de vue de la verrerie catholique. L'art, à cette époque, se formule avec une netteté, une harmonie admirable dans nos belles cathédrales gothiques, la plupart terminées ou déjà bien avancées pendant le cours de ce siècle mémorable, si ardent dans sa foi, si prodigue, si sublime dans ses créations monumentales. Il reste original, parce qu'il est l'expression d'une société franchement catholique; nous le verrons décliner avec elle, à mesure que se relâchera et se divisera le principe d'unité qui fait la force de l'un et de l'autre. Bornons-nous à constater ici que, même à cette époque, le vitrail ne s'est associé que lentement à la transformation architecturale. Les verrières exécutées pendant la deuxième moitié de ce XIII° siècle diffèrent peu de celles qui appartiennent à sa première moitié.

Dès le milieu du XIV° siècle, le gothique, si pur, si noble, si majestueux du XIII°, siècle subissait de notables modifications. Ses lignes, jadis si simples, si hardies, se croisaient, se coupaient brusquement; les voûtes tendaient à s'aplatir; les contre-forts et les arcs-boutants disparaissaient sous des sculptures innombrables; les flèches et les tours s'abaissaient avec les voûtes; en un mot, l'église ogivale perdait peu à peu son cachet, avec sa sublime hardiesse et son imposante simplicité. Ces altérations, d'abord partielles, peu nombreuses, étaient devenues très-sensibles et à peu près universelles au XVI° siècle, qui termine notre seconde période architecturale.

Ce ne fut qu'au commencement du XV° siècle, que les artistes verriers apportèrent de nouvelles et importantes modifications aux procédés mécaniques et à la partie poétique de leur art. Alors, les plombs, destinés à supporter de plus grandes pièces de verre, deviennent plus larges et moins nombreux; alors sont introduits les sujets historiques; les personnages sont plus grands, les traits de leurs figures plus corrects, plus gracieux; leurs vêtements, moins roides, se détachent sur un fond plus clair. On commence à voir des représentations de portails de cathédrale, de pinacles, de clochetons et d'autres motifs tirés de l'architecture du temps. Mais les teintes sont moins vives, le coloris moins fort, les figures perdent en expression religieuse ce qu'elles gagnent en pureté pour le dessin. L'art très-brillant, sans doute, tend à sa décadence, lorsque l'architecture, après des altérations plus rapides et plus sensibles, touche à une véritable révolution.

Les verrières de ces églises éprouvèrent une autre modification importante au XVI° siècle, par suite de la prétendue découverte de la peinture à l'huile, qui avait eu lieu à Bruges, en 1415, et dont l'influence sur l'art qui nous occupe, l'entraîna, comme nous l'allons voir, dans une fausse route au bout de laquelle il devait s'anéantir.

Des verriers, tels que Jean Cousin, les frères Pinaigrier, Bernard de Palissy, séduits par la pensée de rendre sur le verre les effets de la peinture à l'huile, inventèrent l'application des émaux colorant la surface du verre, qui offraient plus de facilité pour exprimer les contrastes d'ombre et de lumière. Ces artistes ne remarquèrent pas que les couleurs, dans un tableau peint à l'huile, étant vues par réflection, tandis que dans un vitrail elles le sont par transmission, les con-

ditions de la peinture, qui peut tout rendre au moyen du clair-obscur, étaient toutes différentes de celles de la peinture en verre qui est bornée à l'imitation des effets du prisme. Une fois lancés dans cette voie fausse, les artistes dont nous parlons hâtèrent, sans s'en douter, la décadence déjà avancée de la peinture en verre. Ils ne laissèrent pas toutefois que d'exécuter des vitraux fort remarquables, tels que ceux de Saint-Gervais, de Saint-Eustache et de Saint-Etienne-du-Mont, à Paris. Les nouveaux caractères qui distinguent les vitraux de cette période sont des essais de clair-obscur, des lointains d'arbres, des massifs de verdure, des rochers mêlés aux motifs d'architecture déjà usités.

Je ne dois pas oublier ici les admirables vitraux de l'église collégiale de Brou, près de Bourg-en-Bresse, bâtie de 1511 à 1536, des pieuses libéralités de Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien et veuve de Philibert le Beau, duc de Savoie. Ces vitraux, exécutés sur une grande échelle, par Jean-Brochon, Jean Orquois et Antoine Noisins, brillent par la beauté des peintures, la correction du dessin, le jet des draperies, les effets délicieux d'arbres, de verdure, d'édifices figurés dans le lointain. Mais ils participent (quoique d'une manière moins sensible) des diverses altérations que j'ai déjà signalées dans les autres vitraux de la même époque. Dans l'impossibilité où je me trouve d'en faire l'analyse, je me bornerai à la description du vitrail de la chapelle de Marguerite d'Autriche, fondatrice de l'église. Il représente la sainte Vierge, couronnée par le Père éternel et par son divin Fils. Les apôtres sont placés dans le bas, près du tombeau qui renfermait la mère de Dieu. Philibert le Beau, d'un côté, et la princesse, de l'autre, sont présentés, selon l'usage du temps, l'un par saint Philibert, évêque, son patron, l'autre par sainte Marguerite, martyre, sa patronne. On voit au bas du vitrail les armes du prince et de la princesse, et au-dessus du couronnement de la sainte Vierge, est représenté en camaïeu le triomphe de Jésus-Christ monté sur un char conduit par les quatre évangélistes et par quatre docteurs de l'Eglise. Devant lui marchent Adam et Eve, suivis de tous les patriarches et prophètes de l'ancienne loi, et de la mère des Machabées avec ses sept fils. On voit à la suite du char, les apôtres, les martyrs et autres saints du Nouveau Testament. Enfin dans les jours formés par les différentes découpures de pierre qui couronnent ces vitraux, on aperçoit une multitude d'esprits célestes qui célèbrent par leurs chants le triomphe de Jésus-Christ. On ne saurait croire combien il y de poésie, d'inspiration et de variété dans cette vaste et charmante composition ! Je regrette de ne pouvoir qu'indiquer les cinq grands vitraux de rond-point et les figures qu'ils représentent, dans leur partie inférieure, de Jésus-Christ apparaissant à Madeleine, de Philibert le Beau et de la princesse Marguerite, l'un et l'autre agenouillés et présentés par leurs patrons, le tout d'une grâce, d'une suavité admirables. Ces cinq vitraux, partant presque du niveau du sol et s'élevant jusqu'à la voûte, donnent à ce rond-point une transparence éblouissante et vraiment magique. Pendant les deux jours que j'employai à visiter cette basilique, si riche en produits artistiques et indigènes, j'étais sans cesse ramené devant ces vitraux, et je ne pouvais me lasser de les voir et de les admirer. Toutefois, mon admiration, bien sincère ne m'empêcha pas de remarquer les nombreux symptômes de décadence qu'ils offrent aux yeux de l'observateur attentif. Pour ne parler que de ceux qui se reproduisent le plus souvent dans la partie décorative des églises de cette époque, je signalerai l'introduction des personnages profanes, tels que rois, chevaliers, princesses, etc., qui se mêlent aux pieuses légendes des saints, en attendant qu'ils les remplacent entièrement. Je signalerai encore les cinquante-six écussons destinés à reproduire les diverses armoiries des ancêtres paternels et maternels de Philibert le Beau et de Marguerite, et les petits croisillons qui représentent les portraits des principaux souverains, leurs contemporains. Ces médaillons, d'ailleurs fort bien exécutés et très-curieux sous le rapport historique, occupent la plus grande place dans ces cinq vitraux de chœur, où les sujets purement religieux ne semblent tenir qu'un rang secondaire. On voit que l'inspiration chrétienne s'éteint de plus en plus; mais c'est bien autre chose, quand on examine la partie architecturale de la basilique; car ici comme ailleurs, les verrières n'ont suivi que lentement les transformations de l'édifice. Cette église de Brou, avec son ogive aplatie et presque réduite au plein cintre, avec ses nervures qui se croisent dans tous les sens, avec ses piliers divisés en mille filets, avec ses nefs latérales, percées de grandes fenêtres de verres tout blancs; cette église, dis-je, avec ces divers caractères, présente un *spécimen* des plus complets du gothique dégénéré du XVIe siècle. Les trois mausolées de Marguerite de Bourbon, de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau, placés dans le chœur, sont totalement dépouillés d'emblèmes chrétiens, et les nombreux *génies*, au lieu d'anges, qui les décorent, leur donnent une teinte semi-païenne. Ces superbes mausolées, dont la sculpture surpasse tout ce que l'Italie avait produit en ce genre avant Michel-Ange, sont dus au ciseau d'artistes indigènes, la plupart Français, dont les noms nous ont été conservés; preuve évidente que nous avions un art complet en deçà des monts, lorsque l'Italie vint nous imposer ses artistes et ses modèles. Cette réflexion m'a frappé, en présence de ces admirables tombeaux. J'avoue que depuis je n'ai rien vu, dans les musées d'Italie, de plus suave, de plus fini, que ces délicieuses sculptures de l'église de Brou. Mais, je le répète, l'inspiration religieuse y est étouffée sous le poids

des ornements profanes dont on l'a surchargée. On n'aperçoit partout que tendres devises, chiffres entrelacés, armoiries, lettres initiales liées par des lacs d'amour. Le tombeau de Philibert le Beau, placé à l'entrée du sanctuaire, masque entièrement le maître-autel. On voit que Dieu s'efface de plus en plus dans son temple, jusqu'à ce qu'il en ait été totalement exclu. Plus tard, en effet, lorsque les réminiscences païennes, sortant des colléges, se seront traduites en faits religieux et politiques, on verra nos modernes Anacharsis révolutionnaires consacrer les temples du Dieu de leurs pères aux fêtes renouvelées des Grecs; on les verra ensuite fermer ces temples devenus déserts, et écrire sur leurs frontispices : *A un Dieu inconnu, Deo ignoto.*

Nous avons laissé l'histoire du vitrail, au milieu du XVI[e] siècle. Mais avant de poursuivre nos investigations sur sa période descendante, il importe de jeter un coup d'œil sur les trois grands événements qui contribuèrent le plus à cette décadence et à celle de l'art religieux en général, je veux dire l'invention de l'imprimerie, la réforme et la renaissance. Ces deux derniers s'étant manifestés en France vers le milieu du XVI[e] siècle, époque dont il s'agit, trouvent naturellement ici leur place. Je suis obligé de revenir un peu sur mes pas, pour le premier, l'invention de l'imprimerie en 1436, laquelle est antérieure par conséquent de près d'un siècle à la réforme. C'est par elle que je commencerai.

On sait qu'avant la découverte de Guttemberg, il existait, indépendamment des copistes chargés de la transcription des manuscrits, des enlumineurs, des *ymaigiers* dont les peintures, chefs-d'œuvre de grâce, de fraîcheur et surtout d'inspiration céleste, ornaient les frontispices, les initiales, les marges de ces superbes manuscrits en vélin, qui excitent encore notre admiration.

La bibliothèque royale en possède des plus rares et des plus précieux. Dès le XIII[e] siècle, Paris était célèbre par son école d'enluminure, illustre parmi toutes les autres, et devenue le rendez-vous des élèves des nations voisines et même de l'Italie, qui venaient s'y former aux leçons des maîtres français, les plus habiles dans cet art. Dante en fait l'éloge dans sa *Divine comédie* (758). La comparaison de ces enluminures avec les vitraux exécutés dans le même temps, prouve que c'était à cette école que les peintres verriers puisaient leurs inspirations. La découverte de l'imprimerie lui porta un coup mortel, et réduisit à la misère des milliers de copistes et d'enlumineurs, habitués à vivre de la transcription et de la peinture des manuscrits. Privés de ces naïfs modèles, les artistes verriers durent aller chercher ailleurs d'autres inspirations, et cette circonstance n'a pas peu contribué à les porter à l'imitation de la peinture à l'huile. Telle fut l'influence de l'imprimerie sur la peinture en verre. Celle de la réforme ne lui fut pas moins funeste.

Châteaubriand remarque, dans ses *Etudes historiques*, que la réforme se distingua dès son début par une allure princière et aristocratique; d'autres historiens ont fait la même remarque. En effet, en vertu de son principe radical, elle substituait à Dieu l'homme privé, et même dans l'homme privé, devenu l'objet de toutes ses prédilections et de son culte égoïste, elle mettait le pouvoir matériel au-dessus de la puissance morale; c'est pourquoi elle se montra si vite l'auxiliaire de tous les genres de despotisme. Dominés par cette nouvelle influence, les princes, les seigneurs, au lieu d'élever, comme leurs ancêtres, des temples magnifiques à Jésus-Christ, voulurent, avant tout, se procurer des demeures somptueuses et commodes, dans ces riches palais où les arts devaient nécessairement se plier à toutes les exigences du luxe et de la sensualité. Je n'en cite qu'un exemple entre mille, et je le prends de préférence dans le domaine de la vitrerie. Les vitraux du château d'Ecouen, exécutés d'après les cartons de Raphaël, représentaient en trente-deux tableaux les scènes de la fable de Psyché. C'est ainsi que les verres coloriés, jadis exclusivement consacrés à la représentation des sujets chastes et mystiques de l'épopée chrétienne, furent détournés peu à peu à un emploi bien différent, et souvent plus que profane. Je ne parle pas de ceux que la réforme fit voler en éclats dans nos églises, par la main de ses vandales iconoclastes; l'énumération en serait effrayante.

Les artistes ne tardèrent pas à être entraînés par l'esprit général de l'époque. Eux, jadis si humbles, si dévoués à la gloire de la religion, si détachés de tout sentiment d'amour-propre et d'égoïsme, eux aussi voulurent se créer une existence confortable, se faire une réputation, travailler pour eux-mêmes. Dès lors ils ne virent plus dans l'exercice de leur noble profession qu'un moyen assuré d'arriver à la gloire et à la fortune, devenues un besoin pour leur vie molle, sensuelle et toute d'apparat. C'est ainsi que l'artiste s'individualisa comme le grand seigneur.

Contemporaine de la réforme, avec laquelle elle a plus d'un point de contact, la

(758) Voici ce passage de Dante : « Oh! lui dis-je (à une âme du purgatoire), n'es-tu pas Oderisi, l'honneur d'Agobbio et l'honneur de cet art qu'on appelle à Paris enluminer? Frère, répondit-il, les parchemins que peint Franco Bolognese sourient aujourd'hui davantage. L'honneur est tout à lui maintenant, et il m'en reste à peine... O vaine gloire du pouvoir humain, comme la verdure passe vite sur ta cime, si elle n'est pas fortifiée par une longue suite d'années! Cimabué crut rester maître du champ de la peinture, et maintenant c'est Giotto qui a la vogue, et il efface la renommée du premier. »

Credette Cimabue nella peintura
Tener lo campo, ed hora ha Giotto ilgrido,
Si che la fama di colui s'oscura.

(*Purgatoires*, c. 11.)

Renaissance ne pouvait que fortifier ces dispositions des princes et des artistes. Les historiens sont unanimes dans la peinture qu'ils nous retracent du relâchement des mœurs, de l'affaiblissement de la foi, du mépris général du passé, qui se firent remarquer dans ces deux classes et dans celle des savants et des littérateurs. De telles dispositions étaient la conséquence nécessaire de l'importation du paganisme rationaliste et sensualiste dans une nation toute chrétienne; car l'effet suit toujours la cause, non que je prétende confondre dans un même anathème tous les produits artistiques et littéraires dus à cette influence étrangère. Il en est un grand nombre que j'admire sincèrement *in suo genere*, et je voudrais pouvoir les énumérer et motiver l'admiration qu'ils m'inspirent. Tout ce que je prétends ici, c'est de constater la part qu'ils ont eue dans la décadence de l'art chrétien. Sous ce rapport, on ne saurait nier l'influence désastreuse des fausses et mal entendues imitations grecques, et des fictions mythologiques destinées à défrayer exclusivement la peinture, la sculpture, la poésie et à nourrir l'enfance comme l'âge mûr de leurs inspirations profanes et trop souvent licencieuses.

Ce mouvement, qui devait changer toutes les notions jusque-là admises sur le beau idéal, en substituant au beau idéal *divin, surnaturel*, le beau idéal *humain, naturaliste*, ce mouvement, dis-je, commença lors des expéditions de Charles VIII, de Louis XII, en Italie, et sous le règne de François Ier. Il devint plus sensible dans la cour voluptueuse des Valois, lorsque Catherine de Médicis prodigua les encouragements les plus actifs aux partisans de la nouvelle école. Alors l'architecture déploya plus que jamais les ordres grecs; la peinture, la sculpture ne s'étudièrent qu'à représenter les dieux, les déesses du paganisme, ses héros, ses nymphes, ses amours, ses monstres marins. Dans la plupart des constructions de cette époque, on fondit quelques membres conservés de l'ancienne architecture avec les éléments de la nouvelle; il en résulta un genre mixte appelé style composite de la Renaissance. Mais insensiblement le type grec, bien ou mal rendu, prévalut, et bientôt il ne resta plus le moindre vestige de l'architecture ogivale. Celle des églises fut d'abord moins exposée à la nouvelle influence, parce qu'on construisit alors beaucoup plus de palais que de temples; mais plus tard, les architectes officiels ne se firent pas faute de prodiguer les ordres grecs, soit dans l'édification de nouvelles églises, soit dans les prétendues restaurations exécutées d'après les règles du *bon goût antique* dans celles déjà existantes.

La peinture en verre, si intimement liée à l'architecture religieuse, subit les conséquences inévitables de cette révolution générale, en s'amoindrissant, en se rapetissant de plus en plus. En effet, ces vitraux mystérieux, aux légendes naïves, aux couleurs chatoyantes, aux ramifications si légères, si variées, aux évidements si hardis, si gracieux, comment auraient-ils pu aller à ces nouvelles églises froidement calquées sur les temples grecs? De telles églises, avec leur architecture pesante et indécise, avec leurs fenêtres carrées (quelquefois elles en manquent totalement), avec leurs lourdes architraves, repoussaient évidemment l'emploi de ces tableaux diaphanes, créés par une autre inspiration et pour d'autres sanctuaires. Qu'on se figure par exemple l'embarras d'un artiste qui serait chargé d'adapter des vitraux coloriés à la Madeleine ou au Panthéon de Paris!

J'ai déjà parlé de la tendance des peintres verriers à substituer peu à peu le dessin au coloris, par suite du désir qu'ils éprouvaient d'imiter les procédés de la peinture à l'huile. Le même motif les porta à peindre avec des couleurs émaillées sur du verre blanc. Ils finirent par ne peindre plus qu'en grisailles, c'est-à-dire au moyen d'une seule couleur; c'est là le dernier terme de la décadence de l'art. En voulez-vous un exemple frappant? vous n'avez qu'à considérer les vitraux du chœur de l'église de Saint-Sulpice de Paris, exécutés en 1672. Vous remarquerez l'absence complète de verres teints dans la pâte; ce sont des grisailles, des verres blancs émaillés de jaune. Rien de pauvre, de mesquin comme l'effet de ces vitraux.

Je n'ai rien dit encore de ceux qui avaient été brisés ou mutilés, pour donner plus de jour aux églises. Et comment, sous l'influence des nouvelles idées, les aurait-on respectés, ces produits des siècles d'ignorance et de barbarie! Le véritable sentiment du beau n'avait-il pas été étouffé dans les longues ténèbres du moyen âge? Cette opinion, aussi fausse qu'injurieuse à une grande nation comme la France, était la conséquence nécessaire des admirations exclusives et passionnées de la Renaissance. Aujourd'hui elle est battue en brèche de toutes parts, depuis qu'on s'est mis à étudier les vieux monuments encore debout de notre gloire artistique. Mais avant qu'une critique instruite et consciencieuse eût fait justice de cet amas de calomnies déversé sur nos annales par la haine et l'ignorance, les chefs-d'œuvre de nos arts étaient tous confondus dans la même qualification. Ce n'était que du gothique, que de la vieillerie. Or, les admirables verrières de nos églises devaient être naturellement mises au nombre de ces vieilleries gothiques. Aussi, dans plusieurs lieux on s'exerça à les mutiler, à défoncer même des vitraux entiers, pour procurer plus de jour aux temples saints; car, selon la réflexion d'un écrivain aussi instruit que spirituel, on avait besoin de ce nouveau jour pour y voir plus clair dans les nouveaux bréviaires. En effet, la liturgie elle-même n'avait pu échapper aux préoccupations dominantes. Le bon goût, le sentiment du beau nous étant revenus avec les muses païennes, il fallait bien élever jusqu'à elles la poésie trop naïve, trop grossière de nos barbares

ancêtres. On pourra se faire une idée des curieuses tentatives qui furent faites dans ce sens à Rome même, en lisant le 13e chapitre du tome Ier des *Institutions liturgiques* de dom Guéranger, abbé de Solesme, ouvrage rempli d'esprit et d'érudition.

Ainsi tomba peu à peu, avec un grand nombre de ses chefs-d'œuvre, l'art de la peinture en verre, aux effets si magiques, si éblouissants ! Il n'était plus connu que de nom, lorsque la révolution de 93, contenue en germe dans les divers monuments intellectuels qui ont déjà fixé notre attention, vint briser violemment toutes les traditions du passé. Son vandalisme universel n'épargna presque rien des verrières qui avaient survécu aux fureurs iconoclastes de la réforme et au dédain littéraire des âges postérieurs. Toutefois, le sort des procédés matériels de la peinture en verre ne fut pas anéanti, comme on l'a trop souvent répété. Il se conserva à peu près intact au milieu d'une filière d'artistes connus, jusqu'au moment où des ruines de toute espèce, amoncelées par la révolution, devait naître une réaction salutaire et providentielle en faveur du christianisme et de ses titres imprescriptibles à la reconnaissance des hommes. On connaît les puissants génies dont se servit, pour opérer ce mouvement réparateur, ce Dieu dont la justice inévitable est plus active et plus vigilante, alors qu'elle paraît plus engourdie. Trois siècles de dénigrement et de calomnie, pendant lesquels, selon la profonde et énergique pensée de M. le comte de Maistre, l'histoire avait été une conspiration flagrante contre la vérité, appelaient une juste réaction contre tant de jugements iniques et passionnés. Cette réaction, devenue plus sensible encore depuis 1830, a ramené bien des esprits à l'étude consciencieuse d'une notable partie de notre histoire, que l'ignorance et des préjugés haineux avaient enveloppée de tant de ténèbres et de mépris. Et telle a été l'influence de ce retour vraiment providentiel vers la poétique chrétienne du moyen âge, que de nos jours tout écrivain, tout artiste qui l'exploite avec quelque talent, peut compter sur un succès assuré et sur la sympathie du public.

Au milieu de ce mouvement réparateur qui a, j'en conviens, son côté de mode et de frivole engouement, mais qui a aussi une haute et sérieuse portée que le temps développera davantage ; au milieu, dis-je, de ce mouvement inespéré, la peinture en verre appliquée aux églises ne pouvait manquer de reprendre faveur. Aussi, depuis un certain nombre d'années surtout, a-t-elle reçu de puissants encouragements. Il suffit de citer la grande manufacture de verres peints, établie à Munich par le roi de Bavière, et en France celles de Clermont dirigées, l'une par M. Thévenot, l'autre par M. Thibaud ; celle de M. Maréchal, à Metz, et celle de M. Didron, à Paris.

Ces divers essais, s'ils n'ont pas encore, sous certains rapports, atteint la perfection des modèles primitifs, attestent toutefois une salutaire impulsion qui, secondée par la persévérance et les progrès toujours croissants des sciences physiques, pourra un jour égaler et même surpasser les anciennes verrières, objet de notre admiration. Deux systèmes sont maintenant en présence : le premier, la peinture *en verre*, employé pendant la belle époque de l'art ; le second, la peinture *sur verre*, né du désir ou du besoin de rendre les effets de la peinture à l'huile, et perfectionné par les récentes découvertes de la physique. Une description sommaire de ces deux procédés terminerait convenablement cet aperçu historique sur l'origine et l'emploi des verres peints, mais ce travail ne comportant guère par sa nature que des détails purement techniques, j'ai cru devoir les omettre. Ceux qu'on va lire sont tirés en grande partie du rapport fait en 1828 à l'académie des Beaux-Arts, par M. Brogniart, une des spécialités les plus remarquables dans l'art qui nous occupe.

La peinture en verre consiste à donner une couleur unie, incorporée dans la pâte et vitrifiée au feu avec la matière même, à divers fragments de verre destinés à former par leur assemblage habilement combiné des tableaux à compartiments ou à personnages. C'est ce qu'on appelle encore aujourd'hui *verres teints* ou *peinture en verre*, à la différence de la peinture *sur verre*, art à peine connu des anciens et qui, grâce aux progrès de la chimie, a été porté à un degré remarquable de perfection chez les modernes. Il consiste à peindre sur du verre blanc toute sorte de carnations, de figures, de fleurs et autres ornements, avec des couleurs vitrifiables, semblables aux couleurs de porcelaine, et à incorporer ces couleurs sur le verre par la cuisson à la moufle à plusieurs feux. On voit déjà que cette peinture sur verre diffère de la peinture en verre, en ce qu'elle a lieu sur des verres d'un blanc uni, tandis que la peinture en verre procède sur des verres déjà teints et vitrifiés dans la masse, sur lesquels elle n'opère que pour exprimer les ombres ou demi-teintes au moyen des gris, des bruns et des roussâtres. Ainsi, dans la peinture en verre, la peinture proprement dite vient comme accessoire. C'est pourquoi on ne l'appelle point peinture sur verre, parce que ses bons effets dépendent pour le moins autant de l'art d'assembler les divers compartiments colorés dont elle se compose que de la perfection du dessin, tandis que dans la peinture sur verre le dessin devient la partie principale. Ce dessin s'exécute sur de grandes pièces de verre qu'on ajuste au moyen de montures de fer, à la différence des verres teints qu'on lie en bien plus petits fragments par des filets de plomb, comme cela s'est pratiqué pour les belles verrières du moyen âge.

M. Brogniart convient de l'insuffisance du nouveau système pour l'éclat, le brillant du coloris. Il faudra, dit-il, avoir recours, comme l'ont fait les anciens, aux verres teints dans la masse, et l'on obtiendra par ce moyen, combiné avec celui des peintures réelles, des

effets plus brillants et quelquefois aussi harmonieux que ceux des tableaux à l'huile. Les plombs de réunion ne doivent pas être regardés comme un obstacle; placés avec discernement, ils augmentent l'effet loin de lui nuire, et ils sont, dans beaucoup de cas, préférables aux grillages de fer qui s'interposent entre le spectateur et le tableau. C'est ainsi que M. Brongniart revient, comme tant d'autres, à force d'études, vers ce moyen âge si décrié. Après tous les essais de la science moderne, il avoue franchement que l'ancien emploi des verres teints dans la masse est préférable, sous bien des rapports, au système moderne de peinture sur verre.

J'aurais encore beaucoup de choses à ajouter aux détails qui précèdent, touchant l'excellence, l'origine, les phases diverses et les procédés techniques de cette branche si intéressante et si considérable de l'art chrétien.

Puissent les quelques lignes que je viens de lui consacrer aider à en faire comprendre toute l'importance au double point de vue du hiératisme et de l'iconographie! *Voy.* les mots PEINTURE, DÉCORATION, ECOLE MYSTIQUE. STRASBOURG (*Cathédrale de*).

WALLISER. Compositeur allemand, né en 1560. *Voy.* MUSIQUE.

WORMS (CATHÉDRALE DE). *Voy.* DIMENSIONS.

RÉSUMÉ ANALYTIQUE,

SELON L'ORDRE LOGIQUE ET CHRONOLOGIQUE,

DES MATIÈRES CONTENUES

DANS LE

DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE.

A côté des nombreux avantages que présente la forme de dictionnaire, pour les ouvrages ayant trait à la science ou à l'art, existent certains inconvénients dont le principal est de fractionner les matières en une foule d'articles détachés, sans rapport, sans cohésion entre eux. Cet inconvénient, conséquence forcée de la division alphabétique, est particulièrement sensible dans un ouvrage comme celui-ci, où la philosophie de l'art joue le principal, pour ne pas dire l'unique rôle. Il paraîtra plus sensible encore, si l'on observe que les principes du beau, à l'exposition desquels cet ouvrage est consacré, s'appliquent également aux quatre branches bien distinctes de l'art qui sont, l'architecture, la musique, la peinture et la sculpture. En les ramenant les unes et les autres aux considérations générales qui font le sujet de nos deux dissertations préliminaires, en les traitant ensuite séparément, au point de vue historique et philosophique, nous obtiendrons le double avantage de les rattacher à un centre commun et de les exposer chacune dans un ordre logique, que la forme de Dictionnaire interdit absolument. C'est ainsi que, tout en obviant à une imperfection qui saute aux yeux, nous rendrons claire et facile l'application de nos principes, en même temps que nous fournirons au lecteur un fil capable de le diriger sûrement dans ce dédale d'articles si divers et si confusément assemblés. Par ce moyen, sans renoncer à aucun des avantages universellement reconnus qu'offre la forme de dictionnaire, nous nous mettrons à l'abri des inconvénients non moins réels qui tiennent à cette forme elle-même. Tel est l'objet de l'analyse que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs.

PREMIÈRE DISSERTATION.

SUR LE BEAU IDÉAL DANS L'ORDRE DE LA NATURE OU DE LA CRÉATION.

Le beau est *la splendeur du vrai*. Or, qu'est-ce que le vrai, si ce n'est ce qui existe nécessairement, ou Dieu lui-même? Dieu est donc la source immuable de toute beauté. C'est pourquoi saint Augustin, après avoir fait observer qu'il y a une nature qui change selon les lieux et les temps comme le corps, et une nature qui ne peut changer ni selon les lieux, ni selon les temps, c'est-à-dire Dieu, en tire la conclusion suivante : Tout ce qui est beau dérive de la souveraine beauté, qui est Dieu, et la beauté des choses temporelles existe et s'opère toujours, pendant que ces mêmes choses disparaissent et se succèdent tour à tour. (Col. 9 et 10.)

Les créatures visibles sont le reflet de la beauté de Dieu. En effet, tout, dans l'univers, parle aux sens, à l'esprit et au cœur. Tout est clair et intelligible dans ce vaste tableau où Dieu a fait rejaillir en mille rayons sa gloire et sa beauté. Combien ces éclatantes merveilles de la terre et des cieux racontent sa gloire et sa magnificence! Aussi, la lumière splendide qui en rejaillit l'environne comme d'un vêtement. Et, pour que rien ne manquât à une telle démonstration de sa beauté, il a voulu y joindre les contrastes les plus saisissants, tels que la mélodie printanière des oiseaux, et le rugissement des lions dans la forêt. C'est ainsi que les yeux et les oreilles de l'homme sont pénétrés de la pensée de Dieu. C'est ainsi que les œuvres de ce suprême architecte sont toutes marquées au coin de sa sagesse, de sa puissance et de sa grandeur, en sorte que, de même qu'on reconnaît une pièce de monnaie à l'effigie du prince qui l'a fait frapper, ainsi nous connaissons la beauté divine à l'empreinte qu'elle a laissée sur les œuvres de la création. (Col. 9 et 10.)

Mais la forme la plus vraie, la plus sensible de cette divine beauté, c'est l'homme créé à son image et élevé jusqu'à la ressemblance du Créateur par son âme, *souffle de vie que Dieu tira de sa propre substance* (*Gen.* II, 7), pour animer le corps d'argile qu'il venait de pétrir de ses mains. Une fois animé par ce souffle divin, l'homme a existé, s'est connu, s'est aimé, réunissant autant que peut le faire un être fini les trois conditions de l'être infini, qui sont la vie, la connaissance et l'amour.

Au moyen de cette révélation primitive, immédiate, Dieu a communiqué à l'homme l'idée type du beau et du bien, en même temps que la faculté de la réaliser par les œuvres les plus admirables et par les plus héroïques vertus. L'homme est devenu ainsi un être complexe, intermédiaire entre Dieu et les créatures visibles, tenant à ces dernières par son corps, mais bien élevé au-dessus d'elles, et tenant à Dieu par son âme créée à cette image divine. Cette gradation est clairement exposée par saint Augustin dans l'endroit déjà cité. (Col. 11 et 12.)

Le beau, ainsi que le bien, est immuable comme Dieu, source de l'un et de l'autre. Les principes qui en forment la base et qui nous révèlent l'ordre, l'harmonie, les proportions, les contrastes, etc., comme les conditions essentielles de toute beauté, sont aussi indépendants que ceux du bien, des caprices de la mode, des variations des mœurs et des climats. On ne les viole jamais impunément.

Il existe donc un beau absolu, comme il existe un bien absolu. Dans le domaine de l'un, il n'est pas plus permis de violer l'unité, les convenances, les proportions, qu'il ne l'est, dans le domaine de l'autre, de violer la justice, l'ordre public et les mœurs. Par conséquent, c'est dans la violation ou la négation de ces lois éternelles du beau et du bien, que consistent le mal et la laideur. Il importe donc, en ce qui concerne le beau, objet spécial de ce livre, d'en étudier la nature et les conditions dans celles de Dieu lui-même.

Or, la première de ces conditions, c'est l'unité que nous révèle cette définition de l'être divin : *Je suis celui qui suis* (*Exod.* III, 14). Dieu existe, il est un, tout vient de lui; tout retourne à lui; il ne partage sa gloire avec personne. Il est le premier et le dernier, l'*alpha* et l'*oméga*, principe et fin de toute chose. Voilà l'unité, la première condition de l'être de Dieu, comme elle doit l'être aussi de toute œuvre d'art. (Col. 12, 13 et 14.)

Un second principe du beau, c'est la *variété dans l'unité*. Or, nous la trouvons dans la trinité de personnes de l'être divin. Quoi de plus beau, en effet, que cette variété incessante de modes, d'opérations, dans cet être toujours immuable! Dire l'activité, la profondeur, la multiplicité de ces opérations ineffables des trois personnes divines, serait chose absolument impossible à tout langage humain et même angélique. Ce que nous pouvons en voir de plus sensible, et toujours par la Révélation (*Voy.* ce mot), c'est le grand mystère de l'Incarnation, dont la mystérieuse influence sur le génie et les œuvres des artistes chrétiens a été dans ce livre l'objet spécial de nos études et de nos appréciations. Ainsi se révèle et s'opère, dans le sein de Dieu, cet autre grand principe de toute beauté : *la variété dans l'unité*. (Col. 14 et 15.)

Or, ces deux premières conditions du

beau, *l'unité et la variété dans l'unité*, nous les retrouvons, toute proportion gardée, dans notre âme formée à l'image de Dieu. Cette âme existe, elle se connaît, elle s'aime dans cette connaissance de son être, en sorte que pour elle, comme pour Dieu, vivre n'est autre chose que connaître et aimer. Toutefois, ces deux facultés, quoique distinctes, sont inséparables dans l'âme humaine, et de plus, essentielles à son être, tellement qu'elle ne saurait exister sans se connaître, ni se connaître sans s'aimer. Néanmoins, elle ne cesse de demeurer une substance unique, indivisible. C'est ainsi que pour elle, comme pour Dieu, la variété est nécessairement ramenée à l'unité. (Col. 16.)

On voit, par tout ce qui précède, qu'il y a des rapports intimes entre le beau et le bien, puisque l'un et l'autre émanent de la même source qui est Dieu. En effet, Dieu étant la sainteté même, comme il est la suprême beauté, a communiqué à notre âme, formée à son image, le sentiment de la justice, de la morale, comme celui des convenances et des proportions dans les œuvres de l'art. De là cette recommandation qu'il nous fait, d'être saints comme il est saint, parfaits comme il est parfait, en un mot, d'être, autant qu'il appartient à notre nature imparfaite, l'image de la sienne. Les principes de la morale sont donc, comme ceux de la beauté, fondés sur la nature de Dieu lui-même, telle qu'il a voulu en laisser dans notre âme l'ineffaçable empreinte. L'homme qui a pu trouver dans ce foyer divin les plus belles inspirations dans les arts, a pu également y découvrir le principe des plus hautes vertus. Chacun de nous porte donc en soi un type du bien, de même qu'un type du beau, plus ou moins développé, selon sa capacité naturelle, selon le degré de culture qu'il a reçue, selon le courant d'idées dans lequel il a été élevé.

Il existe donc un bien absolu comme un beau absolu, dans l'ordre naturel. Mais de cette analogie qui règne entre l'un et l'autre, faudra-t-il conclure rigoureusement qu'on ne saurait trouver de vrais artistes que parmi les hommes de bien? Sans doute, l'homme qui réalise dans ses actes l'honnête, le bien, a beaucoup plus d'aptitude, toutes choses étant égales d'ailleurs, à réaliser le beau dans ses œuvres, que celui dont la conduite enfreint plus ou moins les règles immuables de la vertu; et cela, à cause de l'analogie, disons mieux, de l'identité que présente le beau et le bien. Mais cette analogie ou cette identité réelle n'empêche pas l'existence non moins réelle d'un type idéal, que chaque homme, quelles que soient d'ailleurs les habitudes de sa vie, peut consulter, au besoin, soit dans les œuvres de la nature et du génie, soit dans le secret le plus profond de son esprit. Toutefois, ce ne sera que par une exception assez rare, que l'artiste dont il s'agit découvrira la veine du beau; car, il est impossible qu'un homme dont les habitudes journalières révèlent le désordre moral dans les actes et les pensées qui le déterminent, se nourrisse constamment des idées d'ordre, d'harmonie, de justes proportions qui forment les éléments du beau. Ce serait là un état de contradiction perpétuelle qu'on ne saurait admettre dans une même personne, et qui est démenti, d'ailleurs, par l'histoire et l'expérience de tous les temps.

C'est ainsi que la notion du beau et de ses principes constitutifs dérive primitivement de Dieu. Les esprits d'élite, même dans le paganisme, comprirent cette vérité, et l'un d'eux a dit avec autant de précision que de poésie :

Ab Jove principium,... Jovis omnia plena
(VIRGIL. *Egl.* III.)

(Col. 16, 17 et 18.)

Oui, le sentiment du beau, comme tous les autres éléments de la civilisation, l'homme l'a reçu de Dieu. Oui, il y a une civilisation préexistante à toutes les autres, que Dieu a revélée au genre humain en le créant. En vain l'orgueil rationaliste la rejette, pour se passer de Dieu, et lui oppose son roman de l'état sauvage primitif. La science moderne est là pour lui répondre, avec le poids écrasant de ses innombrables découvertes qui réduisent en poudre cette fiction puérile de l'ignorance et de l'orgueil. Voilà le progrès réel de notre époque, le seul digne de ce nom.

De cette révélation du vrai, du beau, faite directement à l'homme par Dieu, et qui constitue le beau absolu, il résulte que ce beau est idéal, en ce sens que l'homme n'a pas besoin de le chercher dans les choses extérieures, mais qu'il en trouve en lui-même le type le plus élevé, à cause de l'excellence de sa nature, supérieure à celle des autres créatures. Et voilà l'origine du beau idéal dans l'ordre naturel, que nous appelons pour cette raison, le beau idéal *naturel*. Saint Augustin en parle souvent dans ses écrits. C'est à ce type intérieur qu'il nous renvoie, pour le consulter, lorsqu'il s'agit de la beauté et des convenances des choses créées. J'insiste sur cette remarque pleine de justesse, qu'on peut bien voir, distinguer, sentir le beau; mais, qu'en expliquer l'essence, c'est impossible, parce que le beau comme le bien, étant Dieu, on ne saurait pas plus démontrer les principes de l'un que ceux de l'autre. En effet, il est aussi difficile de prouver, en morale, qu'il faut être juste envers son prochain; en arithmétique, que deux et deux font quatre, que de dire le *pourquoi*, des règles de convenance et d'harmonie dont la pratique fidèle, dans les œuvres d'art, est pour nous la cause de tant de jouissances du cœur et de l'esprit.

Tel est le principe du beau idéal dans l'ordre naturel. Ce beau idéal naturel admis, on s'explique aisément pourquoi l'art est plus qu'une imitation servile de la nature; pourquoi il en est l'imitation embellie, perfectionnée, donnant plus qu'elle, et même s'élevant parfois à un genre de beauté dont

elle ne saurait fournir de modèle. Sans doute, l'homme est tristement déchu par le péché, dont nous exposons en leur lieu les suites lamentables par rapport à son intelligence; mais cette intelligence a conservé quelques restes de l'inspiration primitive que Dieu lui avait communiquée, en l'animant de son souffle créateur. (Col. 19, 20, 21.)

Lors donc qu'un artiste veut produire le beau par l'imitation de la nature, il ne se contente pas d'étudier avec soin, pour les exprimer fidèlement, les traits divers de l'objet qu'il a sous les yeux; mais, s'élevant par la pensée au-dessus de la réalité, et faisant un retour profond sur lui-même, il se recueille dans le silence de la méditation pour consulter ce type idéal, invisible, du beau qui est en lui. Il dit : ***Formons ceci à notre image*** (*Gen.* I, 6); et bientôt une œuvre ravissante de beauté sera le résultat de cet effort suprême de sa pensée et de sa volonté.

Tel est l'*idéal* du beau dans les arts : ils expriment donc, grâce à cet idéal, mieux que la nature elle-même ne saurait l'exprimer, la beauté physique et la beauté morale. S'il en était autrement, si les arts ne s'élevaient point, dans l'expression du beau, au-dessus des conditions présentes de l'ordre naturel, il faudrait dire adieu à la peinture, à la sculpture, à la musique et à la poésie. Il existe donc dans l'ordre naturel un beau absolu, indépendant des vicissitudes du temps, des caprices de l'opinion, des fantaisies de la mode; un beau qui consiste dans la vérité, dans l'unité, dans l'ordre, dans l'harmonie; c'est-à-dire dans les rapports des parties à un tout et dans leurs convenances respectives; un beau qui réside primitivement et essentiellement en Dieu, source de toute beauté et de tout bien; un beau dont il a gravé l'empreinte dans notre âme en la créant à son image, et dont les œuvres de l'homme ne sont que le reflet. (Col. 21-26.)

De là cette connaissance et cet amour du beau qui s'épanouissent dans notre esprit et dans notre cœur, comme le jour avec le soleil. Que si l'on nous demande pourquoi, la raison étant la même dans tous les hommes, on remarque une étonnante diversité dans les inclinations particulières qui nous portent rapidement les uns à un genre de beau, les autres à un autre? nous répondrons que cette différence de sympathie chez les hommes, relativement aux divers genres de beautés, est un effet de la sagesse du divin Créateur, qui a voulu répandre dans le monde moral la même variété que dans le monde physique. C'est une maxime universellement reçue, que tel a un goût particulier pour tel art, tel pour un autre; et que cette aptitude particulière qui nous vient de la nature est nécessaire, avant tout, pour réussir dans telle ou telle branche de l'art. Ne cherchons donc point d'autre cause de ces goûts divers qui caractérisent les hommes par rapport à l'art, que, dans cette réflexion émise par la Sagesse divine elle-même : ***C'est le Père de toute beauté, qui, selon les desseins de sa divine providence, a établi cette admirable diversité dans les esprits comme dans les corps : « Speciei generator hæc omnia constituit. »*** (*Sap.* XIII, 14.) (Col. 26-30.)

Nous possédons tous le sentiment du beau; mais ce sentiment est bien affaibli chez la plupart des hommes. Cet affaiblissement tient à une multitude de circonstances diverses d'origine, d'éducation, d'habitudes, de climats, de mœurs, de préjugés. Par contre, une éducation morale bien dirigée, le séjour des grandes villes, où l'on a tant de facilité de voir et d'entendre les chefs-d'œuvre du génie, développent puissamment le sentiment du beau. Une âme tendre et des organes flexibles sont les indices assurés de cette heureuse disposition. Elle est plus sensible encore dans les enfants, qui, élevés loin des arts, montrent néanmoins une aptitude qui semble leur être innée.

Des considérations qui précèdent il résulte qu'un plus haut degré de sensibilité et de perfection est nécessaire pour juger des beautés de l'art, que pour juger de celles de la nature. Cette sensibilité doit être exercée de bonne heure et tournée vers des objets réellement beaux. (Col. 30-33.)

Suit l'analyse de la leçon de M. Cousin, intitulée : ***Du beau dans les objets***, et qui contient la réfutation de diverses théories sur la nature du beau, en même temps que la reproduction, avec des développements nouveaux, des principales idées de Platon, du P. André et du célèbre Winckelmann. (Col. 33-39).

DEUXIÈME DISSERTATION

SUR LE BEAU IDÉAL, SURNATUREL OU DIVIN.

La poétique de l'art chrétien, objet spécial de cette dissertation, trouve son élément dans les inspirations des livres saints, dans les enseignements et la vie de Jésus-Christ, des apôtres, des confesseurs, des martyrs, et dans les naïves et attachantes légendes des siècles de foi. Voilà, il faut en convenir, un ordre d'idées et de sentiments aussi purs, aussi élevés que dégagés du sensualisme de l'antiquité. Sans doute, le mot *art chrétien* est nouveau; mais la chose est aussi ancienne que l'Eglise. L'art chrétien a commencé avec les peintures et les sculptures des Catacombes, avec les hymnes chantées

par Jésus-Christ et ses disciples, et répétées ensuite dans toutes les assemblées des fidèles. L'art chrétien remonte donc à Jésus-Christ; il existe donc une différence radicale entre cet art et celui du paganisme. Que remarquons-nous, en effet, dans le premier, si ce n'est la prédomination de la beauté de la forme, unie quelquefois, il est vrai, à une très-haute expression morale, autant que le paganisme pouvait y atteindre? Que remarquons-nous, au contraire, dans le second, si ce n'est la prédomination de l'inspiration surnaturelle, mystique, céleste, que le christianisme seul pouvait nous révéler; prédomination tellement sensible que la chair, participant elle-même de cette transformation divine, tend sans cesse à se spiritualiser? (Col. 41, 42.)

Et voilà pourquoi nous appelons le beau chrétien, « beau idéal surnaturel ou divin,» pour exprimer convenablement les conditions essentielles de cet art, qui, sans dédaigner la beauté naturelle de la forme, s'élève au-dessus d'elle, au-dessus de ce monde terrestre, pour aller découvrir dans la splendeur du Verbe ces types du beau et du bien qu'il est venu nous révéler lui-même dans la vérité et la vie, dont il possède la plénitude.

De là la nécessité d'établir clairement les principes et les conditions du beau dans l'art chrétien. Pour les comprendre, il faut nécessairement tenir compte de deux grands faits, la déchéance originelle de l'homme et du monde physique, et la réhabilitation de l'un et de l'autre par le Verbe incarné. (Col. 42, 43.)

L'homme ayant été créé, au commencement, dans la rectitude, qui consistait dans la soumission parfaite de l'âme à Dieu et du corps à l'âme, trouvait la même soumission dans les créatures inférieures, sur lesquelles Dieu l'avait établi comme roi. Mais, élevé à un si haut degré d'honneur et de félicité, il n'a point compris l'excellence de son état; il est tombé, séduit par le démon de l'orgueil, qui lui promettait la possession de la grandeur et de la science divines. En tombant, il a entraîné l'univers dans sa chute, d'après ce principe que l'accessoire suit toujours le principal. Or, la nature physique était, comme nous venons de le dire, unie au souverain Créateur par l'homme; une fois ce lien brisé, elle fut associée à la déchéance de son maître. Comme lui, elle tomba dans une dégradation qui ne fit que s'accroître par la suite des temps, et dont les caractères, répandus sur toute la surface du globe, viennent à chaque instant attrister nos regards. Depuis, les créatures asservies au joug du péché dont elles sont devenues les instrumens par la malice des pécheurs, n'ont cessé de soupirer après leur délivrance de cette honteuse servitude. (Col. 43-45.)

Mais la chute de l'homme fut plus profonde parce qu'il était tombé de plus haut. L'ignorance originelle pénétra dans son esprit, et la corruption dans son cœur, en même temps que le péché et la concupiscence qui en est la suite. Son intelligence, obscurcie et dégradée, s'abaissa jusqu'aux recherches de la vérité et se fit vaine comme elle. Elle se fit et elle resta vaine en religion, en sagesse et en science humaine. Ces trois vanités, filles de l'ignorance originelle, se montrent clairement chez tous les peuples, passés et présents, demeurés en dehors de la foi judaïque ou de la révélation évangélique. (Col. 45-50.)

De cette vanité de l'intelligence obscurcie par le péché découle l'inquiétude continuelle de l'esprit de l'homme, qui se révèle dans le désir impuissant de connaître qui lui est resté de la science primitive qu'il avait reçue de Dieu. Car, au milieu des épaisses ténèbres que le péché a ramassées autour de nous, nous nous sentons portés par un instinct invisible à la recherche de la vérité. Quelque chose est demeuré en nous de cette science primitive dont le Créateur avait orné l'esprit de nos premiers parents. De là vient que le nôtre se meut dans tous les sens pour se dépouiller des nuages qui l'obscurcissent et secouer ce fardeau pesant de l'ignorance qui lui dérobe les secrets du présent et les mystères de l'avenir. De là vient cette curiosité inquiète et toujours active, qui le porte tantôt à la recherche de tout ce qui se passe dans le monde et de ses intrigues les plus cachées, tantôt aux sciences occultes des astres, des songes, des devins et de tout ce qui tient à la magie; tantôt à l'étude plus réelle, mais non moins vaine, quand elle n'est pas dirigée par la foi, des siècles passés.

Un autre mystère encore plus extraordinaire de l'humanité, que le péché originel seul peut nous expliquer, c'est le dur labeur auquel sont soumis la plupart de ceux qui s'occupent des arts, et généralement des œuvres de l'esprit, pour arriver à ce naturel, à cette simplicité qui en font le charme et le prix. On commence presque toujours par la bizarrerie et l'affectation, et ce n'est qu'après mille efforts répétés que l'on parvient à ce naturel, à cette simplicité qui sont le caractère du génie et de la beauté. Pourquoi cela? C'est que l'homme est, selon la pensée de Pascal, comme un roi détrôné, qui conserve encore le sentiment de sa première grandeur en même temps que le souvenir confus de cette beauté divine, incréée, qu'il contemplait jadis sans effort, et dont les principaux traits avaient été empreints dans son âme, alors vierge de toute souillure, par le souffle de Dieu lui-même. Maintenant que sa raison s'est révoltée contre Dieu, et que son corps, à son tour, s'est révolté contre sa raison, il est obligé de secouer le joug de cette concupiscence tyrannique qui obscurcit son entendement, en luttant sans relâche contre la nature déchue, en remontant le cours des affections terrestres qui l'entraînent, pour revenir à cette beauté toujours ancienne et toujours nouvelle, qui est Dieu. (Col. 50, 51.)

Si nous appliquons les réflexions que nous venons d'émettre aux peuples de la

gentilité, que verrons-nous? Tandis que les peuples chrétiens, fécondés par le germe de vitalité qu'ils ont reçu du Verbe divin, lumière et vie du monde, ont fait des merveilles, tant qu'ils ont correspondu à leur vocation, les nations païennes, au contraire, frappées d'impuissance et de stérilité, sont restées immobiles dans leurs dégradantes superstitions; et le voyageur peut encore, de nos jours, observer au milieu d'elles la triste et éternelle reproduction des folies de la gentilité.

A la vérité, certains peuples, tels que les Etrusques d'abord et les Grecs ensuite, ont excellé dans les sciences et dans les arts. Mais on peut dire que ces peuples ainsi favorisés étaient néanmoins inférieurs à coux qui avaient été plus rapprochés qu'eux de la révélation divine, comme les Babyloniens et les Ninivites, dont les œuvres grandioses, à n'en juger même que d'après les fragments qui nous en restent, écrasent l'imagination. De plus, pour ne parler ici que des Grecs, qui ont joué un rôle si brillant dans les arts parmi ceux qui ont précédé immédiatement la venue de Jésus-Christ, il ne faut pas oublier, ainsi que nous en avons fait la remarque, que la faculté de concevoir et de rendre le beau dans les œuvres d'imagination ne tient pas essentiellement à la pureté de mœurs de ceux qui s'y livrent, et cela pour les raisons que nous avons dites en cet endroit.

Quoi qu'il en soit, à partir de la prédication évangélique, toutes les nations païennes semblent avoir été frappées d'une stérilité absolue en fait d'art; et durant le laps des dix-huit siècles qui se sont écoulés depuis, il serait impossible d'en citer une seule qui ait été, sous ce rapport, à la hauteur de la civilisation des peuples chrétiens pris dans leur généralité. Ainsi, tout se réunit pour nous apprendre la déchéance primitive de l'humanité et pour nous montrer dans l'ignorance originelle, qui en fut une des principales suites, la cause des imperfections, des faiblesses, des incertitudes et de toutes les misères de l'esprit humain. (Col. 51,52.)

Mais si, dans un tel état de déchéance, il a pu encore, se dégageant plus ou moins des ténèbres épaisses qui l'enveloppaient, s'élever bien haut dans la compréhension et l'expression du beau idéal naturel, de quoi n'est-il pas devenu capable, une fois qu'il a été illuminé des splendeurs de la lumière divine que lui a révélée avec tant de largesse et d'éclat le Verbe incarné! Or, ce sont les merveilleux effets de cette révélation divine sur les conditions du beau, transformé et surnaturalisé par elle, que nous allons parcourir rapidement dans les considérations suivantes. On pourra y ajouter, à titre de complément, l'article *Révélation*. (Col. 52,53.)

L'ignorance était, nous venons de le voir, le grand mal de l'homme, qui, selon l'énergique expression des Livres saints, *marchait au milieu des ténèbres*. Suite et punition du péché, elle enveloppait à peu près dans la même obscurité les grands et les petits, les riches et les pauvres. Partout les antiques traditions sur l'unité et les perfections de Dieu, sur l'origine et la destinée de l'homme, sur la distinction du bien et du mal, sur les récompenses et les châtiments d'une autre vie, avaient été abandonnées ou altérées par des doctrines ridicules et dégradantes. Ces points, qu'il nous importe si fort de connaître, étaient depuis des siècles l'objet de vaines recherches et l'aliment de perpétuelles contradictions. Le genre humain ressemblait à un aveugle qui, ayant perdu son conducteur, erre à l'aventure, près de tomber, à chaque pas, dans l'abîme qui doit l'engloutir.

Mais, tandis que ces épaisses ténèbres couvraient le monde, et lorsque cette nuit était au milieu de sa course, le Verbe, splendeur du Père, est descendu des demeures royales de la Divinité, et il s'est fait chair, et il a habité parmi nous, et nous l'avons vu plein de grâce et de vérité, et nous avons entendu sortir de sa bouche des paroles qui ont dévoilé des secrets jusque-là inconnus aux sages et aux savants. Elles nous ont révélé, en effet, l'unité de Dieu, la trinité des personnes, la création de l'homme, sa chute, son repentir, la promesse d'un libérateur qui écraserait la tête de l'ennemi de notre salut, et nous rouvrirait les portes du ciel, fermées par le péché.

Non content de nous éclairer sur notre origine et sur nos sublimes destinées, Jésus-Christ nous indique, nous fournit les moyens de nous en rendre dignes, en rétablissant nos rapports avec Dieu, avec le prochain et avec nous-mêmes, rapports que les passions avaient brisés. Il nous réconcilie avec Dieu, par le précepte de l'amour divin, poussé jusqu'à l'oubli de soi-même, à la place de l'amour de soi-même, poussé jusqu'à l'oubli de Dieu. Il nous réconcilie avec nos semblables par la charité ou l'amour du prochain aimé pour lui-même et pour Dieu, au lieu de l'amour du prochain aimé uniquement pour soi. Ce commandement est appelé *nouveau;* il l'était réellement pour une société divisée depuis si longtemps en deux classes, celle des oppresseurs et celle des opprimés, celle des maîtres et celle des esclaves, regardés comme la chose du maître et traités à l'instar de vils animaux; dans une société qui exposait les enfants par milliers sur les places publiques, et qui n'avait pas ouvert un seul asile aux innombrables misères de l'humanité. Il nous réconcilie avec nous-mêmes par l'abnégation intérieure, au moyen de laquelle nous secouons le joug honteux de nos passions, de ces tyrans domestiques toujours conjurés contre notre paix et notre liberté. C'est par elle, en effet, et ce n'est que par elle, que le chrétien, digne de ce nom, acquiert la liberté et la vraie félicité. En combattant par la foi et la patience les révoltes de la chair, il se soustrait de plus en plus à la domination des sens et obtient par là ce calme de l'âme cette sainte

indépendance de l'esprit, qui nous rapproche le plus de la Divinité, en nous transformant à l'image vivante de Jésus-Christ. De là ces types incomparables de saints et de bienheureux, dont la peinture chrétienne nous a retracé la physionomie tendre et sereine, douce et inspirée, naïve et sublime en même temps, types célestes et divins que l'art païen le plus avancé ne soupçonna même pas, et qu'il ne pouvait connaître sans la révélation.

C'est ainsi que l'homme déchu par le péché a été relevé de l'ignorance et de la corruption originelle par la révélation de Jésus-Christ. Toutefois, sa réhabilitation n'est que commencée ici-bas ; elle ne sera pleinement accomplie, comme celle du monde physique, qu'au grand jour de la résurrection de la chair. (Col. 53-56.)

Dans cette réhabilitation du monde physique par le Verbe incarné, par laquelle le Verbe est venu réconcilier avec Dieu les choses créées, pacifiant par son sang tout ce qui est sur la terre et dans les cieux, c'est la chair de l'homme qui tient le premier rang. Cette chair de boue, de misères et de péché, un Dieu s'en revêt, pour ne jamais plus la quitter ; il s'identifie avec elle ; il en subit volontairement les besoins, les douleurs, les incommodités et même la mort, pour nous affranchir lui-même un jour de toutes ces misères, en ressuscitant dans la même chair devenue glorieuse, incorruptible, comme le *Premier-né* d'entre les morts. Mais, en attendant, de combien d'honneurs ne la comble-t-il pas? en l'associant à tous ses mérites, en faisant de nos corps ses propres membres, et en même temps les temples du Saint-Esprit ; en les nourrissant de sa chair divine qui dépose en eux le germe de la résurrection future et de la bienheureuse immortalité. Ces corps, il est vrai, seront un jour ensevelis dans la terre et deviendront la pâture des vers. Mais, au jour marqué, elle les rendra fidèlement à Dieu, comme un dépôt qui lui avait été confié. Elle les rendra splendidement transformés de l'opprobre à la gloire, de la pourriture à l'incorruptibilité, de la mort à l'immortalité. Et même, avant la mort et la résurrection, nos corps, intimement unis à l'âme, ne sont-ils pas associés à ses mérites et à toutes ses vertus?

Voilà comment cette chair de boue et de péché a été surnaturalisée à un tel point, que l'homme, de charnel qu'il était même dans l'esprit, est devenu spirituel, même dans la chair. (Col. 57, 59.)

Quant à la réhabilitation du monde physique proprement dit, elle a dû être successive comme celle de l'homme intelligent et spirituel. Or, dans celle-ci, nous remarquons trois degrés qui correspondent aux trois âges principaux de la vie humaine, savoir : l'enfance, la jeunesse et la virilité. Dans chacun de ces trois degrés qui sont : le baptême, la possession de Dieu dans le ciel et la résurrection glorieuse des corps, nous sommes délivrés de chacun de nos trois grands ennemis, qui sont : le péché, la concupiscence et la mort.

Le baptême efface en nous le péché originel et même actuel; voilà l'enfance spirituelle qui est le premier degré. Mais la concupiscence reste, et il faut la combattre sans relâche par la prière, la vigilance et les sacrements. Plus tard elle est éteinte dans le ciel où ne règne que la charité, et voilà le deuxième degré. Enfin, la mort, ce troisième et dernier ennemi, sera détruite, lorsque, par la résurrection générale, nos corps, jusque-là ensevelis dans le tombeau et étrangers à la félicité de l'âme dans le ciel, seront associés à notre âme et à sa transformation glorieuse en Jésus-Christ; et voilà le troisième et dernier degré qui est l'homme parfait : *In virum perfectum.*

De même, ce monde physique et matériel, qui avait été entraîné dans la chute et dans la dégradation de l'homme pécheur, a été et sera, comme lui, l'objet d'une réhabilitation successive, qui ne sera complète qu'à la fin des temps. D'abord, il a été, ainsi que nous l'avons vu plus haut, réconcilié avec Dieu et Jésus-Christ, qui l'a purifié dans les choses créées, en les employant à son usage, en les bénissant avant le repas, en les arrosant de ses larmes, et plus tard de son sang; enfin, en voulant qu'elles servissent, telles que l'eau, l'huile, le vin et le froment, d'instrument à la communication de la grâce divine par les sacrements.

Or, cette réhabilitation des choses physiques, par Jésus-Christ, l'Eglise la continue, en les purifiant sans cesse par des bénédictions et des exorcismes réitérés, en les faisant servir à la structure et à l'édification de ses temples, en les employant dans les actes les plus augustes de son culte et de sa mystérieuse liturgie. (Col. 59-61.)

Toutefois, leur réhabilitation n'est que commencée, comme celle de l'homme ici-bas, Dieu permettant que dans ce monde d'épreuves où l'ivraie est sans cesse mêlée au bon grain, les méchants les asservissent au joug du péché et s'en servent tous les jours pour l'offenser. C'est pourquoi elles attendent avec grand désir la glorieuse manifestation des enfants de Dieu, afin de participer à leur gloire et à leur affranchissement.

Et non-seulement elles, mais encore nous qui possédons les prémices de l'esprit par les dons que nous en avons reçus, nous gémissons en nous-mêmes, attendant avec impatience l'entière adoption divine qui aura lieu par la résurrection de la chair. (Col. 62, 64.)

Maintenant, il est facile de comprendre combien ce dogme de la réhabilitation par le Verbe fait chair et par son Eglise, de la créature intelligente et de ce monde visible, a dû bouleverser, de fond en comble, les conditions de l'art et de la poésie. De là une différence très-sensible entre les types de l'art païen et ceux de l'art chrétien, différence que nous faisons ressortir dans plusieurs articles de cet ouvrage. Nous nous

bornerons à rappeler ici les quatre principaux caractères de cette poétique de l'art chrétien, qui sont : la grandeur, le mystère, l'amour, la grâce et la naïveté.

La grandeur, dans cette nouvelle poétique, n'est qu'un reflet de celle de Dieu, tel qu'il s'est révélé à l'homme. Dieu seul, en effet, pouvait nous faire connaître Dieu; aussi Jéhovah qui n'a d'autre nom que celui de l'Etre, Jéhovah, le Dieu des armées, qui est assis sur les chérubins; qui vole au milieu des airs dans des chariots de feu; qui, d'un seul mot, peut anéantir des millions d'univers, Jéhovah domine de toute la hauteur du ciel, l'Olympe avec sa cour mesquine de dieux et de demi-dieux.

Or, ces idées si hautes, si magnifiques, que le Verbe fait homme est venu nous donner de Dieu, ont imprimé nécessairement à l'art chrétien un caractère de sublimité qu'on rechercherait vainement ailleurs. C'est ce caractère de grandeur morale, propre à l'art chrétien, qui lui imprime un genre de beauté auquel n'atteignit jamais l'art des anciens. Et pour ne parler ici que de nos temples, remarquons qu'ils sont plus grands que les temples païens, non-seulement par leurs dimensions, mais encore et principalement à cause de leur caractère auguste et de la majesté des rites qui s'opèrent dans leur enceinte sacrée. (Col. 68-70.)

Le second caractère de la poétique chrétienne, c'est le mystère. Ainsi que nous en faisons la remarque, particulièrement au mot *Révélation*, le Verbe incarné ayant singulièrement agrandi l'horizon des connaissances et des sentiments de l'homme dans le domaine de l'infini, il en est résulté, pour l'humanité, plus de lumière, plus de science, plus d'amour, mais en même temps plus de tristesse, plus de désenchantement du présent, et plus d'aspiration vers l'avenir. De là ce mélange de joie et de douleur, de crainte et d'espérance, expression vraie d'une réhabilitation laborieuse et non achevée, qui domine l'esprit et le cœur du chrétien. Ainsi, dans son existence, tout est mystérieux comme son culte, tout, jusqu'à ses joies et ses périls, jusqu'à ses craintes et ses espérances. (Col. 70, 71.)

Le troisième caractère de la poétique chrétienne, c'est l'expression de l'amour divin. En révélant à l'homme un monde nouveau d'idées, d'images et de sentiments, le christianisme a singulièrement élargi la sphère de son intelligence et de son amour. Or, comme l'amour est son premier besoin sur la terre, Jésus est venu lui apporter l'éternel aliment de l'amour divin, seul capable de le contenter. *Ignem veni mittere in terram.* (*Luc.* XII, 49.) On connaît les résultats merveilleux de cet élément nouveau dans le monde qu'il a transformé. Mais on n'apprécie peut-être pas assez son influence sur l'art qui n'est que l'écho fidèle des sentiments du cœur humain. Le sentiment de l'amour profane dérive de cette influence chrétienne, si l'on ne le considère que dans ce qu'il a de généreux, d'immatériel et d'exalté.

L'amour profane ainsi modifié et en quelque sorte spiritualisé, doit offrir et offre réellement, dans ses différents genres d'expression au moyen des arts et de la poésie, des analogies frappantes avec celle de l'amour divin. Et en effet, y a-t-il quelque chose de plus tendre et de plus exalté, dans la langue de l'amour profane, que les chants séraphiques d'un François d'Assise, d'une Thérèse et de tant d'autres martyrs qui se consumaient dans l'amour de Dieu! Comme l'amour humain, celui-ci a ses délires; on dirait même ses emportements, dans ces personnages extatiques devenus *fous d'amour* par l'enthousiasme et les transports de l'amour divin, de cet amour qui, selon l'expression de sainte Thérèse, pénètre la moelle du cœur. Mais il ne la ronge pas, et ce n'est point là la seule différence qui le distingue de l'amour profane; car autant l'un est égoïste, jaloux, inquiet, concentré en lui-même, autant l'autre est expressif, large, généreux, calme et sérieux.

Tel est cet amour qui a inspiré la composition des chants, des tableaux, des statues de l'art catholique, non, toutefois, avec l'exaltation et l'impétuosité qui se révèlent dans les cantiques de quelques saints personnages, mais avec cette expression douce, céleste, quoique très-animée et toujours pénétrante, qui est le cachet ordinaire de l'amour divin. (Col. 72, 73.)

Aux caractères de grandeur, de mystère et d'amour que nous révèle la poétique chrétienne, il faut ajouter ce mélange de grâce, de naïveté qui prête un charme inexprimable à ses compositions dont il tempère admirablement la gravité. Prenons pour exemple la naissance du Verbe incarné; c'est celle d'un Dieu, mais d'un Dieu enfant. Elle est chantée par les anges dans les cieux, célébrée par la joie champêtre des bergers, annoncée par une étoile miraculeuse qui, des confins de l'Arabie, dirige vers le nouveau-né les trois mages avec leurs riches présents. Que de chants suaves et gracieux n'inspire pas tous les jours à la lyre chrétienne Marie, rose mystique, lis de pureté, source claire et limpide que ne souillèrent jamais les eaux bourbeuses de la concupiscence; jardin semé de toutes sortes de fleurs de vertus, où ne pénétra jamais le serpent corrupteur! Nous pourrions multiplier ces exemples.

C'est ainsi que l'Incarnation a fourni à la poétique chrétienne ces quatre caractères de grandeur, de mystère, d'amour, de grâce et de naïveté. Et ces quatre grands caractères, l'Eglise les énumère tous les jours dans ce beau cantique d'adoration, d'amour et de reconnaissance, dont le début fut improvisé par les anges dans les cieux : *Gloire à Dieu dans les cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.* (*Luc.* II, 14.)

Toute l'économie du christianisme est renfermée dans ce cantique d'adoration, de louange et de prière; l'unité, la grandeur de Dieu, la trinité des personnes, l'incarnation du Verbe, Fils de Dieu, Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde; les besoins

et les misères de l'humanité, ses supplications réitérées vers le ciel. Et voilà pourquoi, aussi, la poétique chrétienne est exprimée par ce cantique céleste, dans tout ce qu'elle a de gracieux, de sublime et de mystérieux. (Col. 74-76.)

ARCHITECTURE.

Elle est l'expression la plus vraie, la plus sensible des sociétés humaines. Les conditions essentielles de cet art sont : dans les détails, l'harmonie, la variété; dans l'ensemble, l'unité. Il faut y ajouter les conditions de convenance dans la distribution intérieure, dans le goût des ornements divers, et principalement dans le caractère général du monument, qui doit être facile à saisir, et indiquer, à première vue, la destination à laquelle on a voulu affecter l'édifice. Un monument quelconque n'est réellement beau, qu'autant qu'il réunit toutes ces conditions d'harmonie, de convenance et d'unité.

L'architecture chrétienne peut être étudiée au double point de vue : 1° des règles éternelles et immuables du beau dans l'ordre naturel; 2° de l'expression mystique qui lui est propre, et qui constitue le beau dans l'ordre surnaturel. Pour mieux faire ressortir ces deux points de ressemblance et de différence qui existent entre l'architecture chrétienne et l'architecture antique, on trace d'abord une esquisse rapide de celle-ci depuis l'origine de la civilisation jusqu'aux catacombes, point de départ de l'architecture chrétienne, dont la beauté nous apparaît toujours ancienne et toujours nouvelle, à travers les phases diverses par lesquelles nous la voyons passer.

Dès les temps les plus reculés, l'immense plaine de Sennaar nous offre les célèbres ruines de Babylone, et principalement le palais de Nemrod et l'antique Babel. Ensuite les rives du Gange et celles du Nil nous révèlent les plus anciennes constructions, après celles de Babylone, dans les excavations souterraines des environs de Thèbes, d'Ellora et d'Eléphantis, qui offrirent aux vivants un abri contre un soleil de feu, et aux morts des sépulcres aussi solides que les rocs dans la profondeur desquels ils avaient été taillés. Plus tard, les tours pyramidales de granit sur le plateau du Dékan et dans les monts Gathes, et celles de Chéops, de Chéprem et du Mycérinus en Egypte, attestent une transformation importante chez ces peuples, dans l'art de bâtir.

La Tartarie nous offre d'abord ses tentes en peaux de bêtes, ensuite ses maisons, ses édifices en terre cuite, en faïence, en porcelaine, indice certain d'un nouveau genre de vie dans cette nation devenue sédentaire d'errante qu'elle était. Bien des siècles après, nos voyageurs européens découvriront dans les forêts du nouveau-monde des ruines de vastes édifices, des inscriptions, qui présentent une analogie frappante avec celles des monuments tartares ou indiens.

Dans l'antique Idumée, aujourd'hui Arabie Pétrée, nous pouvons admirer ces temples, ces palais étagés en galeries dans les flancs des montagnes, dont les ruines étonnantes sont encore debout pour attester l'accomplissement des prophéties sur les descendants d'Esaü.

Nous parcourons ensuite les trois phases architecturales de la Grèce; la première, représentée par les débris cyclopéens de ses édifices pélasgiques; la deuxième, par les statues éginétiques de l'art des Hellènes; la troisième, par l'Acropolis, le Parthénon et le temple de Thésée. Après la conquête des Romains, l'art grec survit à leur victoire, mais ce peuple de géants l'élève à la hauteur de sa taille, et l'adapte à la largeur de son horizon. Il lui imprime ce cachet de solidité et de grandeur qu'il imprimait à toutes ses œuvres. Il le façonne, le développe, le transforme à sa manière, dans l'érection de ses temples, de ses bains, de ses aqueducs, de ses arcs triomphaux, qu'il érige avec une profusion incroyable sur toute l'étendue de son empire. Voyez, pour ne parler que de la France, les monuments d'Orange, de Nîmes, d'Arles, de Saintes, de Sens et d'Autun, surnommée la sœur et l'émule de Rome. Un élément nouveau, sinon comme découverte, au moins comme application systématique et universelle, la voûte cintrée, devient la base et le caractère distinctif de cette noble architecture. Plus tard, l'architecture chrétienne s'en emparera pour l'approprier, en la modifiant, à la merveilleuse structure de ses temples.

A l'art des Romains se rattachent, au moins indirectement, les splendeurs architecturales de Palmyre, auxquelles ils eurent autant de part que la reine Zénobie, et les ruines magnifiques que les Antonin érigèrent en l'honneur du soleil, dans la ville syrienne de Balbekc.

Parmi tant de monuments que nous venons de citer, il s'en trouve un grand nombre qui se recommandent par les qualités essentielles du beau, qui sont l'unité dans l'ensemble, l'harmonie et la variété dans les détails. En outre, chacun a le genre d'expression qui est propre au style architectural dans lequel il a été conçu et exécuté. Or, quelle étonnante variété de caractère dans ces types innombrables d'architecture de cent peuples divers! Elle est aussi grande cette variété, que celle des mœurs, des coutumes, des institutions nationales, dont l'architecture n'est que le reflet. Et c'est là une condition de beauté qui consiste dans

l'harmonie du caractère moral d'un peuple avec celui de ses monuments, harmonie bien plus sensible dans l'art des anciens que dans celui des modernes, abstraction faite, bien entendu, des peuples qui ont été franchement catholiques dans les beaux-arts, comme dans les croyances et les pratiques de leur culte. Parmi ceux-ci, de même que parmi les anciens, c'est la religion qui a joué le grand, pour ne pas dire l'unique rôle, dans l'art et dans la société. Mais l'art chrétien, au moins aussi admirable que l'art ancien, dans la prodigieuse variété de ses types divers, l'a été bien plus dans leur caractère toujours mystique, toujours surnaturel. C'est ce que nous voyons, en ce qui concerne les temples qu'il a élevés au vrai Dieu, dans les trois grandes divisions de cette architecture, qui se rapportent au style basilical ou latin, au style roman et au style ogival. Ces trois mots, sans parler de leurs dérivés, font la matière de trois articles; en voici les jalons principaux: Les chrétiens ayant été rendus à la liberté, adoptent pour le plan de leurs églises la forme de la basilique, non sans lui faire subir des modifications inspirées par le génie chrétien et commandées par les nécessités du service divin. — En quoi consistait cette forme de la basique? — On lui donne la forme de croix, et l'on supprime l'architrave et les plates-bandes des entre-colonnements, en même temps qu'on y développe le système des voûtes.—Réflexions sur les premières basiliques de Rome, sur l'harmonie de leurs sites, sur les souvenirs profanes et sacrés qu'elles rappellent et sur les contrastes qui en résultent, sur leurs richesses artistiques, sur leur dignité et sur les magnificences qu'y déploie le culte catholique. — C'est une erreur de penser que ces basiliques primitives furent comme l'enfance de l'art; elles furent, au contraire, dès le principe, de parfaits modèles de temples chrétiens, autant sous le rapport de la symétrie et de l'ordonnance architecturale, que du caractère religieux et symbolique qui convient à nos édifices sacrés.

Ce que nous avons à dire des basiliques peut se diviser en quatre parties. Dans la première, nous examinons, d'après les auteurs les plus compétents, le véritable sens générique de ce mot basilique, et nous énumérons toutes celles qui existaient à Rome avant les persécutions. Dans la seconde, nous exposons les motifs divers qui portèrent les chrétiens du IVe siècle à adopter la basilique latine comme type de leurs églises. Dans la troisième, nous racontons sommairement l'histoire de la fondation des principales basiliques chrétiennes de Rome. Quatrièmement enfin, dans des articles spéciaux et classés dans cet ouvrage selon leur ordre alphabétique, nous nous attachons à la description esthétique, au point de vue de l'art en général et à celui de l'art chrétien en particulier, des principales basiliques de Rome dans leur état actuel, telles que Saint-Jean de Latran, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Paul hors les Murs et Saint-Pierre du Vatican, dans lesquelles le plan et le caractère des anciennes basiliques ont été plus ou moins observés ou plus ou moins altérés.

Première partie. Définition de la basilique romaine, d'après l'étymologie grecque de ce mot. — Sa destination, d'abord chez les Grecs, ensuite chez les Romains. — Description de ce genre d'édifices, tels qu'ils existaient chez ces derniers. — Témoignages remarquables de Vitruve, de Pline, de Cicéron et de Quintilien, à cet égard. — Du temps de Pline, il en existait à Rome jusqu'à dix-huit, sans compter les basiliques privées, qui paraissent avoir été fort nombreuses dans cette capitale. — Énumération des dix-huit basiliques publiques de Rome, avec l'indication de leurs fondateurs respectifs.

Deuxième partie. Pourquoi les chrétiens rendus à la liberté adoptèrent-ils la forme basilicale dans l'architecture de leurs temples? Ce fut, 1° à cause des convenances de plus d'un genre que leur offrait, quant à l'esprit et quant à la forme de leur culte, la structure extérieure et intérieure des basiliques; 2° à cause de la facilité avec laquelle cette structure basilicale se prêtait à l'idée symbolique, qui commençait déjà à jouer un grand rôle dans les œuvres de l'art chrétien. Or, il est facile de concevoir que, de ces deux considérations, l'une touche à l'esthétique humaine ou théorie du beau dans l'ordre naturel, et l'autre à l'esthétique chrétienne ou théorie du beau dans l'ordre surnaturel. C'est à ce double point de vue que nous développons, dans cette deuxième partie, les considérations dont il s'agit. Nous réfutons ensuite l'assertion de quelques auteurs qui prétendent que nos églises ne sont que l'imitation, que le calque de la basilique romaine, et que nous n'avons point, par conséquent, d'architecture chrétienne proprement dite.

Troisième partie. Elle est consacrée à l'histoire de la fondation par l'empereur Constantin des basiliques de Saint-Pierre, de saint-Paul et de Saint-Jean de Latran. On y donne des détails historiques sur les richesses incroyables prodiguées dans la construction et la décoration de ces temples augustes, tant en pierres précieuses qu'en lustres et vases sacrés de toute espèce, en or et en argent massifs, qui en firent les temples les plus magnifiques qu'on eût jamais érigés dans l'univers. On y ajoute l'indication des immenses domaines qui, dans toute l'étendue de l'empire, leur furent affectés pour les conserver et y maintenir constamment le culte divin dans toute sa splendeur. — *Voyez* tout cet article BASILIQUES; et, pour l'appréciation de celles qui existent actuellement à Rome, sur le même emplacement et sous le même nom que les anciennes, — *voyez* SAINT-JEAN DE LATRAN, SAINTE-MARIE-MAJEURE, SAINT-PIERRE et SAINT-PAUL HORS LES MURS.

Au style *basilical* succède, dans l'ordre

chronologique, le style *roman*, ainsi appelé parce qu'il n'est point l'architecture romaine elle-même, mais qu'il en est seulement une modification amenée par les exigences et les conditions nouvelles du culte chrétien. — Ce n'a été qu'à la fin du XIe siècle que ce style, dont l'arc en plein cintre est le type générateur, a été définitivement arrêté, pour se propager avec une rapidité prodigieuse dans toute l'Europe, où il a régné en maître jusqu'à l'époque dite de *transition* au style ogival. Dès son début, ce style a subi plus ou moins l'influence byzantine dans certaines régions; ce qui lui a fait donner, dans ces contrées, le surnom de *byzantin*. On voit, en effet, à ne pas s'y méprendre, les divers motifs de construction et d'ornementation de l'architecture byzantine, modifiée plus tard elle-même par le style mauresque, tels que la coupole à pendentifs, les chapiteaux historiés, les figures fantastiques, les arcs outre-passés, en fer à cheval, contrelobés, supportés par de minces colonnettes, employés soit en partie, soit en totalité, dans les églises d'Aix-la-Chapelle, de Saint-Marc de Venise, de Saint-Front de Périgueux, d'Arles, de Vienne, de Lyon, de Clermont, d'Issoire, de Valence et du Puy. Or, ce n'est pas aux basiliques de Rome ou à leurs analogues que les architectes romans avaient pu emprunter la coupole et les ornements byzantins, dont ces églises étaient complétement dépourvues, mais bien en Orient, au moyen des relations fréquentes de cette région avec l'Europe, et des migrations successives des mêmes artistes du Bas-Empire en Occident et surtout en Italie. C'est ce qui résulte, d'ailleurs, d'incontestables documents. — En ce qui concerne le style roman pris dans sa généralité, nous ne saurions lui consacrer une dissertation historique et archéologique qui sortirait de la nature de notre sujet. Il n'en est pas de même d'une question d'esthétique pure, qui consiste à examiner lequel est le plus beau, du style roman ou du style ogival qui l'a remplacé. Cette question, comme toutes les autres de quelque importance que nous traitons dans notre ouvrage, se présente sous un double aspect, celui du « beau humain, » et celui du *beau surnaturel ou divin*. On peut la traiter au point de vue de l'architecture proprement dite, en général, et à celui de l'architecture hiératique en particulier. Tel est aussi l'ordre que nous suivons dans la courte dissertation que nous lui avons consacrée, et dont voici l'abrégé. — Si le beau humain ou absolu, en architecture surtout, consiste dans l'harmonie des parties avec le tout, qui constitue l'unité, et dans le caractère bien accusé que doit présenter un édifice relativement à sa destination, on ne voit pas en quoi une église romane complète serait inférieure à son analogue dans le genre ogival. — Pour ce qui regarde la solidité, on ne voit pas non plus en quoi celle des églises ogivales du XIIIe siècle est plus grande que celle de leurs aînées de deux ou trois cents ans, dans le style roman, comme Saint-Germain des Prés, Saint-Remi de Reims, Saint-Philibert de Tournus et Saint-André-le-Bas de Vienne en Dauphiné.

Quant à l'infériorité des églises romanes à l'égard des églises ogivales, sous le rapport des dimensions, nous voyons à ce mot qu'elle se réduit à peu de chose, et que l'on est généralement dans l'erreur à ce sujet. — On ne se trompe pas moins sur la hardiesse, qui est, dit-on, le cachet particulier des églises gothiques et qui ajoute un nouveau mérite à leur solidité. Cette hardiesse est plus apparente que réelle, puisqu'on ne l'a obtenue que par des moyens factices. Sans doute, le génie des architectes a tiré un admirable parti de cette fâcheuse disposition, en lui donnant l'apparence de la grâce et de la légèreté; mais l'inconvénient, pour être dissimulé, n'en existe pas moins, et tous ces brillants accessoires ne donnent pas le change à l'observateur exercé.—Dans le style roman, au contraire, l'édifice même le plus vaste, le plus élevé, semble se maintenir et se maintient en effet de lui-même, grâce à la disposition propre à ce système architectural, qui consiste à faire butter par de larges maîtres-murs les voûtes latérales, qui, à leur tour, buttent la grande voûte du milieu. Aussi, nos églises romanes, bien que construites, la plupart, deux cents ans avant celles du style ogival, sont généralement mieux conservées; et cependant, plusieurs sont aussi élevées que les plus hautes de la période gothique, car elles ont, les unes dans les autres, plus de cent pieds de hauteur sous clef, et une grandeur en proportion. — Maintenant, si l'on compare les deux styles au point de vue de l'esthétique chrétienne proprement dite, ou si l'on aime mieux, à celui des traditions hiératiques et liturgiques, on sera forcé de convenir que, sous ce rapport, l'avantage est tout du côté du style roman. En effet, l'église romane a fidèlement conservé la forme symbolique de la croix latine avec les accessoires qui en dépendent, tandis que cette forme est à peine reconnaissable dans nos églises gothiques, surtout dans celles à cinq nefs. Il en est de même de l'*atrium*, qui ajoute tant de prix à nos grandes et belles églises romanes, telles que celles de Vézelay et de Tournus.—C'est encore le style ogival, celui du XIVe siècle, qui a introduit ces deux longues séries de chapelles correspondantes aux bas-côtés, que l'antiquité ne connaissait pas. L'église romane n'admettait que les chapelles si justement appelées *rayonnantes*, car elles rayonnent autour de Jésus, figuré par l'autel majeur, comme les rayons du soleil autour de cet astre de lumière et de vie. — Enfin ce sont les églises romanes, surtout celles du Midi, qui nous offrent en plus grand nombre ces cryptes mystérieuses, souvenir vénérable des catacombes, qui complètent si bien nos temples sacrés. — Les diverses appréciations comparatives qui précèdent touchant les deux principaux styles de l'architecture catholique, expliquent suffisamment les sympathies qu'ins-

pire le roman aux archéologues avancés. Celles qui se rattachent à son caractère hiératique en particulier expliquent mieux encore l'attrait que ce style finit toujours par avoir pour les personnes versées dans la science des traditions liturgiques de l'antiquité. En considérant les altérations profondes que le style gothique a fait subir au type si vénérable de la basilique sacrée, on s'explique comment l'architecture romane, restée fidèle aux inspirations primitives de la foi et aux conditions hiératiques qui en dérivent, sourit aux archéologues dont nous parlons, encore plus que l'architecture ogivale, malgré sa légèreté, son élégance et toutes ses magiques splendeurs. — Comme spécimen du style roman pur de la plus belle période du XIe siècle, nous donnons la description détaillée de la cathédrale de Valence en Dauphiné, et celle de l'église de Saint-Restitut, dans la même province. Nous donnons également celle de la nouvelle église de Saint-Paul de Nîmes comme un des monuments les plus remarquables de notre époque, en fait de restitution de l'architecture romane. — Enfin nous donnons celle de la superbe cathédrale de Pise comme un admirable spécimen du style romano-byzantin, s'inspirant, quant à l'ordonnance générale, des traditions latines du type basilical. — Ce serait ici le lieu de résumer notre article sur la *coupole*, cet élément constitutif de l'architecture byzantine, qui a tant de rapport avec le style roman dans plusieurs régions de l'Europe. Mais, comme il s'est développé ainsi que le *dôme*, qui en provient, parallèlement aux deux styles roman et ogival, nous renvoyons à la fin de ce résumé sur l'architecture l'analyse de l'un et de l'autre, pour rester fidèle à l'ordre chronologique que nous avons adopté. — C'est pour cette raison que nous passons immédiatement au style ogival. C'est celui qui a pour principe générateur l'arc pointu ou surélevé, qui est formé de deux arcs de cercle d'un rayon égal qui se croisent. C'est le point de ces deux arcs qui forme l'ogive.

Ce type d'arcades a été pratiqué en Chine, en Egypte, en Perse et dans d'autres régions bien avant la formation en Europe du style ogival proprement dit. Indépendamment de la différence qui existe entre ces grossières arcades primitives à ogives et celles que le XIIIe siècle éleva avec tant d'élégance et de légèreté, il est beaucoup d'autres éléments architectoniques dont il embellit et rehaussa tellement ce type brillant et original, qu'on peut dire qu'il le fit sien et qu'il le créa plutôt qu'il ne l'imita. Il était d'ailleurs contenu en germe dans le roman de la troisième et dernière période, auquel il a emprunté d'assez nombreux motifs qui n'ont pas échappé à l'attention des archéologues exercés. Mais peu à peu les artistes s'éloignent des traditions antiques, et au lieu de puiser leurs motifs de décoration dans les ouvrages romans et byzantins, ils les empruntent aux productions du sol qu'ils habitent. Ses larges moulures horizontales, qui donnaient à l'architecture grecque son caractère de solidité, disparaissent; on efface le plus possible les fortes saillies sur les murs; toutes les voûtes furent désormais d'arêtes; les nombreuses nervures qui s'entre-coupaient à leur surface étaient construites avec soin et supportaient les panneaux légers dont se composent ces voûtes d'arêtes. En résumé on peut dire que, dans le style ogival, toutes les formes essentielles fondamentales étaient sveltes, ténues, effilées ; c'est le règne des piliers longs et élancés, des ouvertures hautes et étroites, des arcs pointus, multipliés latéralement ou superposés en chaînes infinies, et se coupant l'un l'autre dans toutes les réductions. Tout cela fut répété dans les plus petites subdivisions des moindres ornements, jusqu'à ce qu'enfin les édifices religieux avec leurs pinacles, leurs flèches, leurs aiguilles, leurs arcatures, présentassent l'apparence d'un réseau ou d'une dentelle, et étalassent cette richesse de décoration qui est le dernier effort du gothique expirant au XVIe siècle. En effet, dès le milieu du XIVe, le gothique si pur, si noble, si majestueux du XIIIe subissait de notables modifications. Ses lignes, jadis si nettement dessinées, se croisaient, se coupaient brusquement ; les voûtes tendaient à s'aplatir, les contre-forts et les arcs-boutants disparaissaient sous des sculptures innombrables ; les flèches et les tours s'abaissaient avec les voûtes ; en un mot, l'église ogivale perdait peu à peu son cachet avec sa sublime hardiesse et son imposante simplicité. Ces altérations, d'abord partielles, peu nombreuses, étaient devenues très-sensibles et à peu près universelles à l'époque dont nous parlons. Ce fut aussi celle de deux grands événements qui contribuèrent le plus à la décadence de l'art religieux, je veux dire la réforme et la renaissance. Les historiens sont unanimes dans la peinture qu'ils nous retracent de l'affaiblissement de la foi et du mépris du passé, qui se firent remarquer alors parmi les artistes et les littérateurs. De telles dispositions n'étaient que la conséquence directe de l'importation du paganisme rationaliste et sensualiste chez des peuples chrétiens. Nous voulons parler ici de l'influence désastreuse des fausses et malentendues imitations grecques, et des fictions mythologiques appelées à défrayer exclusivement la peinture, la sculpture et la poésie. Nous avons tâché d'apprécier cette influence néfaste à l'article RENAISSANCE et à celui VITRAUX PEINTS. Ce fut alors qu'on commença à substituer dans les œuvres de l'art le beau idéal *humain*, *naturaliste*, au beau idéal *surnaturel* et *divin*. Alors l'architecture déploya plus que jamais les ordres grecs ; la peinture, la sculpture ne s'étudièrent qu'à représenter les dieux, les déesses du paganisme, ses héros, ses nymphes, ses amours, ses monstres marins. Mais revenons au gothique du XIIIe siècle:

Tout a été dit sur cette merveilleuse ar-

chitecture, sur son caractère à la fois gracieux et sévère, élégant et majestueux. Nous avons essayé de faire ressortir tout ce qu'il y a, dans un style aussi profondément catholique, d'harmonie, de noblesse et de grandeur, principalement aux articles AMIENS, SAINT-MAXIMIN, SAINT-BERNARD, NARBONNE et STRASBOURG, sans parler de ceux que nous avons consacrés à la peinture et à la sculpture des églises gothiques, sur lesquelles nous reviendrons plus bas. Nous allons maintenant résumer ceux qui ont pour objet la coupole et le dôme.

On entend par coupole une voûte qui a la forme d'une demi-sphère. Son point de départ a été la rotonde romaine et principalement le Panthéon ou temple d'Agrippa. — L'architecture chrétienne, en s'appropriant la forme de la rotonde, lui imprima le cachet de sa hardiesse et de sa grandeur. En l'élevant dans les airs, elle en fit le couronnement du temple catholique, et grâce à la modification qu'elle y apporta dès le principe et aux perfectionnements qu'elle y ajouta, elle en fit une de ses plus belles créations. — Les architectes byzantins, en adoptant la coupole, l'inscrivirent au centre d'un carré divisé en deux nefs principales, se coupant à angles droits par le milieu, de manière à ce que l'intérieur du monument ressemblât à une croix grecque, c'est-à-dire à une croix dont les quatre branches sont égales. Ils perfectionnèrent encore la construction de ces dômes, en les élevant au-dessus de quatre grands arcs disposés sur un plan carré, dont les angles furent rachetés chacun par une petite voûte en encorbellement ou en quart de cercle, appelée *pendentif*. Ce plan en croix grecque, qui fut celui du temple de Sainte-Sophie à Constantinople, devint le type d'après lequel ont été bâties les basiliques grecques, pendant une longue série de siècles, non toutefois sans avoir subi plusieurs modifications importantes à diverses époques. En raison de ces modifications, les monuments religieux byzantins ont été divisés en trois classes principales, que nous allons voir. — A la première classe appartient la basilique de Sainte-Sophie, érigée sous l'empereur Justinien, et celles en grand nombre qui ont été depuis construites sur ce modèle à Constantinople et dans tout l'Orient, jusqu'à nos jours. — A la seconde appartient Saint-Marc de Venise, copie sensiblement modifiée de Sainte-Sophie, et Saint-Front de Périgueux, bâti sur le modèle de Saint-Marc, au moins quant au plan général. — A la troisième appartient le dôme, auquel nous avons consacré un article à part, que nous allons analyser. (*Voy.*, pour ce qui précède immédiatement, celui COUPOLE.)

Bien qu'on confonde souvent le dôme avec la coupole, il existe néanmoins entre ces deux genres de constructions la différence que voici : La coupole est, comme nous l'avons fait remarquer à ce mot, une voûte qui a la forme d'une demi-sphère ; lorsque cette forme affecte seulement l'intérieur de la voûte, c'est une simple coupole ; lorsqu'elle affecte et l'extérieur et l'intérieur, c'est un dôme. Il résulte des détails dans lesquels nous sommes déjà entrés à ce sujet, que le dôme procède directement de la coupole, dont il a retenu l'ordonnance principale, qui consiste dans la rotonde élevée sur quatre piliers au moyen de *pendentifs*. Seulement, dès le XIIIe siècle, et surtout au XIVe, nous remarquons plusieurs modifications apportées à la disposition extérieure et intérieure de la coupole, lesquelles constituent le dôme proprement dit. Les deux plus saillantes consistent : 1° en ce que la coupole repose sur des massifs au lieu de piliers ; 2° en ce qu'elle tend, en s'exhaussant de plus en plus, à affecter, au lieu de la forme demi-sphéroïde, celle de la pyramide curviligne, comme à la cathédrale de Florence, ou bien une sphère aux trois quarts assise sur un tambour qui en exagère encore la hauteur, comme à Saint-Pierre du Vatican. De là, pour la notion de ces dômes, la nécessité d'une division des principales parties qui les composent, laquelle est particulière à ce genre relativement moderne de coupoles. Ces parties sont : 1° le *tambour*, ou tour cylindrique et ordinairement percée de fenêtres, sur laquelle repose le dôme (les coupoles byzantines, au contraire, reposent d'aplomb sur quatre grands piliers qui partent du sol) ; 2° la *calotte*, ou concavité de la voûte sphéroïdale, qui est la coupole proprement dite ; 3° la *lanterne* ou *tourelle*, dont le toit est quelquefois pyramidal, mais fréquemment sphérique, et qui, placée au sommet du dôme, sert souvent à donner du jour dans l'intérieur. — Histoire, description et dimensions du célèbre dôme de *Santa Maria dei Fiori*, cathédrale de Florence, qui ouvre la nouvelle période de ce genre de constructions. — On explique en quoi il ressemble au type de Sainte-Sophie, et en quoi il en diffère. — Appréciation comparative de ce dôme et de celui de Saint-Pierre de Rome, imitation la plus considérable et la plus hardie qui ait été faite de celui de Florence. — Description du dôme de Saint-Pierre. — (*Voir*, pour les détails historiques de cette grande construction, l'article PIERRE (*Saint-*) DE ROME.) — Histoire, description et appréciation esthétique et comparative des dômes : 1° des Invalides ; 2° de Saint-Paul de Londres ; 3° de Sainte-Geneviève de Paris.

Résumant les principaux détails que nous avons consacrés à la *coupole* et au *dôme*, nous ferons remarquer comment le génie chrétien, après avoir, dans la capitale de l'Occident, créé la forme type du temple catholique, pour cette vaste région, par la manière dont il s'était approprié l'ordonnance générale de la basilique, créa de même à Constantinople, pour tout l'Orient, un autre type général d'église, qui s'y est maintenu jusqu'à nos jours, non sans avoir rejailli en brillants reflets sur plusieurs points de notre Occident, particulièrement dans Saint-Marc de Venise et dans Saint-Front de Périgueux. En effet, l'idée grandiose et si hardie d'éle-

ver dans les airs la rotonde grecque et romaine, comme l'image de la voûte des cieux, et d'en faire la partie culminante et principale du temple saint, au moyen des quatre branches ou croisillons égaux, était tout à fait neuve et éminemment catholique, soit comme caractère, soit comme symbole. Les anciens n'avaient jamais rien connu d'analogue à l'église coupole de Sainte-Sophie. Il faut ajouter qu'une telle conception fut aussi neuve sous le rapport du système de décoration auquel elle donna lieu, que sous celui du système architectural qu'elle imagina dans tout l'Orient. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les descriptions de l'historien Procope, et même, de nos jours, de considérer le vaste et magnifique intérieur de la coupole du Vatican. Nous avons apprécié, d'autre part, les modifications sensibles que subit en Occident, principalement aux XVe et XVIe siècles, la coupole byzantine, qui dès lors changea son nom en celui de *dôme*. Maintenant, reste à savoir si l'architecture chrétienne a gagné ou perdu en beauté à cette altération de la coupole primitive, ou, en d'autres termes, si la forme du dôme érigé dans l'église de la patronne de Paris est préférable à celle de la coupole de Justinien.

La première de ces deux formes, envisagée en soi, abstraction faite de l'édifice qu'elle surmonte, est plus heureuse que la seconde; mais si on la considère dans ses rapports avec l'édifice auquel elle tient, il est incontestable qu'un dôme imposé sur une église à trois nefs longitudinales ayant par elle-même sa raison d'être, ne soit une superfétation irrationnelle, malencontreuse, violant le grand principe de l'unité: On doit raisonner tout différemment pour la basilique à croix grecque de Sainte-Sophie, et pour toutes celles qui, en Orient surtout, ont été érigées sur ce type célèbre. Dans ce système on ne peut plus logique et rationnel, la coupole étant le motif principal de l'édifice, vers lequel convergent les quatre croisillons égaux et avec eux tous les autres motifs accessoires de lignes, d'ordonnance et de décoration, il en résulte que la grande loi de l'unité y est observée, tant à l'extérieur que dans l'intérieur, d'où naît un ensemble aussi agréable à la vue que satisfaisant pour la raison. C'est ainsi qu'au point de vue des saines règles de l'esthétique, le prototype byzantin de Sainte-Sophie conserve encore toute sa valeur architectonique dans la grande famille des églises à coupoles. Aussi, l'archéologue instruit et sensible à la loi suprême des convenances et du goût ne comprendra jamais mieux la coupole que dans les conditions où nous la voyons encore au centre de l'ancienne et imposante capitale de l'empire d'Orient. (*Voy.* les deux articles COUPOLE, DÔME.)

A titre de complément de ce résumé sur l'architecture en général et sur l'architecture chrétienne en particulier, on pourra lire les articles suivants : BEAU, CARACTÈRE, CLOCHER, CONTRASTES, CONVENANCES, DIMENSION, EXPRESSION, FRANCE, GRANDEUR, PEINTURE, RENAISSANCE, SCULPTURE, STATUAIRE, VITRAUX PEINTS.

MUSIQUE.

Considérations esthétiques sur la musique en général. L'importance et l'influence de ce bel art n'ont pas été appréciées, comme elles auraient dû l'être chez les nations modernes trop habituées à le regarder comme un amusement futile, soumis à tous les caprices d'une mode inconstante. La cause en est dans l'ignorance presque universelle où l'on a été jusqu'à ce jour, de l'histoire, de la philosophie et de la science de cet art merveilleux. Tous les peuples sont unanimes pour lui attribuer une origine divine, et exclure par conséquent toute idée d'invention humaine, de même que pour l'architecture, la peinture et la sculpture. Or, un sentiment aussi général est-il autre chose qu'une adhésion formelle et universelle au dogme de la révélation, en fait d'art, comme en fait de religion et de langage? Cette conclusion n'est pas du goût des *progressistes* et des *libres penseurs* de l'époque. Mais au lieu d'essayer d'infirmer les faits et les témoignages innombrables d'où elle découle, ils ont trouvé plus commode de retirer de la poussière de l'oubli dans laquelle il était enseveli, le système aussi niais que suranné de l'*état sauvage primitif* de l'humanité. Nous ne reviendrons point sur ce système qu'on peut appeler le *délire de l'orgueil moderne* (car jamais dans l'antiquité on ne vit une telle folie d'impiété). Nous l'avons combattu en plusieurs endroits de ce *Dictionnaire*, et l'on ne saurait trop flétrir cette usurpation criminelle des droits imprescriptibles de Dieu, créateur. Je me bornerai à faire observer que la religion est tellement le principe générateur et fondamental des beaux-arts, qu'ils ne tardent pas à dégénérer rapidement et à s'anéantir, une fois qu'ils ont renié leur origine divine, ou bien ils deviennent alors un simple passe-temps ou un métier. Que dis-je? ils descendent même plus bas, en se faisant les auxiliaires des passions les plus viles, des instincts les plus grossiers.

S'il est vrai que la musique en général ait une origine céleste, il n'est pas moins vrai que la musique moderne en particulier a puisé plus qu'aucun des autres arts libéraux, les éléments de sa constitution au sanctuaire

catholique, ce foyer commun de toutes les nobles inspirations. Quoique ayant pris comme ses sœurs, l'architecture, la sculpture, la peinture, son point de départ dans l'art antique, elle se prêta encore mieux et encore plus vite qu'elle à l'expression mystique du génie chrétien.

Tout ce que nous avons dit dans cet ouvrage, de la musique sacrée, se rapporte à son histoire, à celle de l'harmonie ainsi que des diverses écoles de composition au moyen âge et à une époque plus rapprochée de nous, en même temps qu'aux nombreuses et intéressantes considérations esthétiques qui trouvent naturellement leur place dans ce cadre aussi étendu que varié. Il faut ajouter à cette indication sommaire celles des articles détachés ayant trait au même sujet, et qui ont pour but de l'éclaircir et de le développer. Or, voici, dans leur ordre logique, ceux dont nous allons donner, autant qu'il nous sera possible, un résumé rapide et substantiel. — CHANT LITURGIQUE, col. 176; CHANT GRÉGORIEN, col. 269; MODES ECCLÉSIASTIQUE, col. 380; HARMONIE, col. 309; MUSIQUE, col. 338, ou écoles de composition en Europe, du XIVe au XVIIIe siècle.

Antiquité du chant liturgique. — Il remonte aux apôtres et au Sauveur lui-même. — Quelle en était la nature et le caractère particulier? — Conjectures à ce sujet. — Témoignages de Pline, de saint Justin, de Tertullien et du concile d'Antioche en l'an 269. — Influence de la conversion de Constantin et de la translation du siége de l'empire à Byzance, sur les chants de la liturgie. — Canon du concile de Laodicée, relatif à la musique d'église. — Témoignage d'Isidore de Séville et de l'historien Socrate au sujet du chant des antiennes. — Constitution du chant ecclésiastique par saint Ambroise, archevêque de Milan. — Beauté de ce chant primitif. Réflexions esthétiques de l'abbé Baini et de Léonard Poisson sur cette matière.—*Voy.* tout l'article CHANT LITURGIQUE.

Quelle part a eue saint Grégoire le Grand dans la constitution du chant liturgique. — Aperçu historique sur ce pontife. — Détails précieux transmis par Jean Diacre, son historien, sur ses travaux relatifs au chant d'église. — Digression sur l'exécution vicieuse de ce chant. — Passage remarquable de l'abbé Lebœuf sur la nature de la réforme opérée par saint Grégoire. — Exposition du système grégorien, avec ses huit modes divisés en authentiques et en plagaux. — Il résulte de cette constitution modale du chant liturgique, une différence radicale entre la tonalité du plain-chant et celle de la musique moderne. On expose les raisons principales de cette différence. — Combien est grande la méprise de ceux qui s'imaginent de *perfectionner* le *plain-chant*, en le *musicalisant*. — Quelques réflexions sur les manuscrits du XIIe au XIVe siècle, sur le chant *romain-français*. — Durant cette période et surtout à partir du XIIIe siècle, il y a de fréquents échanges de pièces de chant entre les églises d'Italie et celles de France. — Ces dernières, tout en conservant le fond du chant romain, augmentent leur répertoire par de nombreuses additions qui lui impriment un véritable cachet d'individualité. — Mais on ne sait point se tenir dans de justes limites. D'un côté, le nombre toujours croissant des compositions nouvelles; de l'autre, la pratique de plus en plus en vogue du chant figuré, l'abus du déchant et surtout celui des neumes ou longues traînées de notes sur la même syllabe, enfin une exécution aussi ridicule que vicieuse, amènent les choses au point que, vers la fin du XIIIe siècle et pendant le XIVe surtout, le plain-chant noyé dans un déluge de notes parasites, et en quelque sorte étouffé par un excès d'ornements superflus, n'eût été bientôt que l'ombre de lui-même, si l'Eglise n'était intervenue pour le relever. Nous voyons en effet qu'un tel état de choses appela, à plusieurs reprises, la sollicitude des Papes et des conciles. Celui de Trente devait y apporter un remède efficace par son décret touchant la révision générale du bréviaire et de l'office divin. La bulle de saint Pie V, du 8 juillet 1568, portée en conséquence de ce décret, fut le point de départ de la réforme du chant liturgique, confiée par Grégoire XIII au célèbre Palestrina.

On raconte l'histoire de cette réforme, continuée par Guidetti, et terminée par Giovanelli, successeur de Palestrina, dans la place de directeur de chapelle, à Saint-Pierre du Vatican. — Digression historique et esthétique de l'abbé Baini, sur la beauté incontestable des antiques mélodies chrétiennes, et sur les graves et nombreuses altérations qu'avait subies le chant liturgique, au moment où le Saint-Siége en ordonna la restauration. — Eloge qu'il fait de l'édition de Paul V.—On raconte d'après des documents authentiques et jusqu'ici peu connus, la réforme du chant liturgique opérée en France, vers la même époque, par l'ordre et les soins du clergé, et dans le même sens que celle de Rome, de 1636 à 1696, durant presque tout le XVIe siècle. — Unité admirable dans le chant liturgique obtenue par l'entente de l'épiscopat français, et par l'attention qu'il apporte à se guider dans cette réforme sur les mêmes principes qui avaient présidé à celle qui venait d'avoir lieu à Rome. — C'est par suite de l'oubli de ces deux conditions, inspiré par le *particularisme*, qu'on voit surgir, pendant le XVIIIe siècle, et principalement vers la fin, tant de bréviaires et de missels locaux. C'est au point que, durant le premier quart du siècle actuel, on compte à peine quelques diocèses qui n'aient point rompu avec le rite et le chant romain. — Comme spécimen des innovations regrettables qui eurent lieu, quant au chant, à la fin du dernier siècle, et au commencement de celui-ci, nous donnons une analyse détaillée du plain-chant, qui fut adapté au texte de la nouvelle liturgie, imposée par Mgr Lefranc de Pompignan, dernier archevêque de Vienne, à son diocèse et à ceux de sa

province ecclésiastique. Deux éléments principaux dominent dans ce chant, l'élément romain et l'élément privé, qui comporte lui-même plusieurs subdivisions. De l'analyse détaillée que nous en faisons, et qui ne saurait trouver place dans ce résumé, à cause de son étendue, il ressort que tout ce qu'il y a de bon dans ses mélodies, autant sous le rapport de l'application des vrais principes grégoriens, que sous celui des convenances du chant avec les paroles, appartient à l'élément romain, tandis que dans les inspirations de l'élément privé, le bon ne se trouve que par exception. — Réflexions très-justes de Léonard Poisson, sur le peu de valeur des plain-chants modernes. — Eminemment traditionnel, le chant liturgique est gouverné par des règles fixes, invariables, constamment maintenues par l'Eglise, à l'autorité de laquelle il est soumis. Mais l'invariabilité de ses principes ne s'oppose nullement à la liberté de l'inspiration, témoins ces milliers de compositions dont les siècles l'ont enrichi. C'est ainsi que, dans le vrai plain-chant, aussi bien que dans l'architecture catholique, on voit l'admirable réalisation de ce grand et fécond principe de toute beauté, *la variété dans l'unité*. — *Voy.* l'article GRÉGORIEN (*Chant*).

A l'article TONALITÉ, nous démontrons, siècle par siècle, à partir du IVᵉ, que la constitution tonale du plain-chant n'a cessé d'être reconnue dans l'Eglise, telle que nous l'exposons dans cet écrit.

L'article MODES ECCLÉSIASTIQUES est spécialement consacré à la philosophie du chant liturgique, c'est-à-dire, au caractère de ce chant, en général, et à l'expression qui est propre à chaque mode, en particulier. Cette question est l'âme de l'esthétique chrétienne aussi bien pour la musique que pour les autres branches de l'art. Les principes qui lui servent de base sont, nous l'avons déjà vu, ceux de la poétique chrétienne, dérivée elle-même de la transformation intellectuelle et morale que le Verbe fait homme est venu opérer dans les idées et dans les sentiments de l'humanité. Nous ne reviendrons pas sur les développements que nous avons consacrés à cette sublime, à cette touchante poétique chrétienne, ni à celui des quatre principaux caractères qui en découlent dans leur application à l'ensemble des huit modes de plain-chant; nous nous bornerons au résumé de l'examen philosophique que nous avons fait de chacun séparément.

Le premier mode, *re, mi, fa, sol, la, si, ut, re*, a un caractère qui le rend très-propre à cette expression de grandeur que nous avons signalée comme l'un des principaux caractères de la poétique chrétienne. Ainsi, l'épithète *gravis* qu'on lui a donnée, paraît bien lui convenir, surtout quand il s'agit de morceaux écrits dans sa région inférieure. Cette gravité va jusqu'à la tristesse, lorsque le dit mode se mélange avec le deuxième, en descendant jusqu'à son *la* inférieur; c'est ce que l'on appelle alors mode *mixte*, dénomination qui s'applique également aux autres modes, quand ils dépassent leur octave respective, pour empiéter sur les modes relatifs. La plupart des proses solennelles et des morceaux de chant les plus graves sont du premier mode, simple ou mêlé au second. — Analyse de la prose de la Pentecôte : *Veni, sancte Spiritus*. Un certain mélange de fraîcheur et de gravité, de rudesse et de naïveté, forme le caractère général de cette pièce vraiment originale. Le *si* naturel, qui revient fréquemment dans ses nombreuses gammes descendantes, lui imprime une sorte d'âpreté que ne dédaignent pas les amateurs de nos antiques mélodies. Analyse de la prose, *Sponsa Christi*, de la Toussaint (rite parisien), également du premier mode. — Le deuxième, *la, si, ut, re, mi, fa, sol, la*, appelé *tristis*, présente en effet un certain air de tristesse et de mélancolie, à raison de sa contexture mélodique, offrant, entre autres particularités, celle de la fréquence du *si* bémol, qui revient souvent dans ce mode et lui imprime en même temps une grande douceur. Les anciens l'ont employé avec beaucoup de bonheur pour exprimer les sentiments tendres, humbles et pieux, qui conviennent à la prière, à l'amour et au repentir. Parmi ces nombreuses et graves compositions, on peut citer l'*O Redemptor, sume carmen*, les belles et touchantes antiennes *O*, pour le temps de l'Avent, et surtout la ravissante mélodie de la *Préface*. — Lorsque le deuxième mode est mêlé au premier, le chant participe et de la gravité de l'un et de la tristesse de l'autre; cela a lieu pour le *Dies iræ*, et pour plusieurs autres pièces de l'office des morts. — La prose de Pâques, *Victimæ pascali*, qui appartient également au premier et au deuxième mixtes, offre, pour cette raison, une analogie remarquable mais fâcheuse avec le *Dies iræ*. Elle rachète, d'ailleurs, par des beautés de détails, le défaut que nous signalons quant à l'ensemble de son caractère mélodique, trop sombre pour une telle festivité. — Analyse de cette prose. — Le troisième mode, *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi*, appelé *mysticus*, est, en effet, grâce à sa contexture mélodique, très-propre à rendre cette expression *mystique*, qu'on sent plus aisément qu'on ne la définit. C'est sur ce mode qu'ont été écrits, entre autres morceaux remarquables, le *Pange lingua*, dont la mélodie si douce, si pénétrante, si large et si solennelle, convient parfaitement au touchant, au sublime mystère de l'Eucharistie, et le magnifique *Pascale præconium* du samedi saint, qu'on peut bien appeler le chef-d'œuvre du chant liturgique. — Au quatrième mode, a été affectée l'épithète par trop élastique de *harmonicus*. Il est souvent mélangé avec le premier qui a, comme lui, le *la* pour dominante, mais non la même finale, ce qui établit une différence réelle dans leurs mélodies respectives. — Le cinquième mode, appelé *lætus*, *joyeux*, justifie pleinement cette dénomination par le caractère joyeux,

brillant, qui lui est propre. Parmi les exemples caractéristiques de ce mode, nous citerons le *Regina cœli*, du temps pascal, et le bel Invitatoire des matines, de la Pentecôte. Bien que ce mode s'adapte particulièrement aux textes qui réclament une expression joyeuse, éclatante, on peut lui donner néanmoins un caractère doux et mélancolique; cela dépend des exigences et du goût du compositeur.

Cette remarque est applicable aux autres modes; chacun, nonobstant le caractère spécial qui le distingue, est susceptible, en effet, de rendre les diverses nuances d'expression du chant ecclésiastique. — Le sixième, appelé *devotus*, *devotieux*, offre de l'analogie avec son *authentique*, le cinquième. Néanmoins, lorsqu'on étudie leur marche respective dans un certain nombre de pièces appartenant à l'un et à l'autre, on voit qu'il existe une différence réelle entre eux. Ainsi, le sixième étant plus bas que le cinquième de la quarte inférieure *fa, ut*, il en résulte moins d'éclat, moins de brillant dans l'expression qui lui est propre; mais, par contre, plus d'onction, plus de douceur; c'est ce qui résulte également de la différence de dominantes qui existe parmi ces deux modes. L'épithète *devotus* paraît donc assez bien convenir à celui dont il s'agit. Celle, un peu vague, d'*angélique*, a été donnée au septième, *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol*, le plus haut de tous ceux qui ont été conservés. Ce mode est vraiment *angélique* dans le *Lauda Sion*. Les pièces de chant de ce septième mode se distinguent généralement, comme le *Lauda Sion* lui-même, par une mélodie vive, sonore, éclatante et très-variée dans ses mouvements. Il s'adapte également bien aux paroles liturgiques qui demandent une expression naïve, tendre ou mystique. Voyez les antiennes de sainte Agnès, de sainte Lucie, de saint Martin, et celle *In paradisum deducant te*, qui résume en quelques lignes les caractères si variés du septième mode. Toutes ces antiennes sont délicieuses de mélodie et d'expression. — Le huitième mode *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré*, appelé *perfectus*, parce que, dit-on, il a été formé afin de parfaire, de compléter le système des huit modes grégoriens, se distingue par l'ampleur, par la douce gravité de ses mélodies. Son caractère peut se modifier diversement, selon que le chant affecte la région supérieure ou la région inférieure du mode, comme on en a fait la remarque pour les autres tons. Ainsi, dans celui-ci, l'hymne *Verbum supernum prodiens*, destinée à célébrer le mystère noble et touchant de l'institution de la Cène, roule presque entièrement dans la région moyenne et inférieure du mode, tandis que l'antienne *Isti sunt sancti quos elegit Dominus*, consacrée au triomphe et à la gloire de tous les martyrs, affecte préférablement les cordes hautes et vibrantes du même ton. Nous avons parlé de l'ampleur et de la douce gravité qui distinguent ce huitième mode. Ces deux caractères sont très-sensibles dans un des plus beaux chants de la liturgie, celui du *Veni Creator*.

L'examen philosophique que nous avons fait des diverses nuances d'expression propres aux modes ecclésiastiques, pris, soit collectivement, soit chacun en particulier, indique suffisamment toutes les ressources que les compositeurs sacrés avaient pu en tirer, pour rendre les quatre principaux caractères du chant grégorien, à savoir : la grandeur, le mystère, l'amour et l'onction de la prière. Cette remarque devient plus sensible encore, si, au lieu de la borner à des morceaux isolés, on l'applique à un corps d'office complet ou à une partie notable d'office. On voit alors, à ne pas s'y méprendre, par quelles heureuses combinaisons les compositeurs de chant grégorien ont su graduer et disposer les modes selon les convenances et les exigences du texte liturgique. Tel a été le but que nous nous sommes proposé dans l'analyse raisonnée des offices de Noël, du Vendredi et du Samedi saints, et de celui de l'Assomption. C'est par elle que nous terminons l'article : Modes ecclésiastiques. Il est confirmé et complété, ainsi que les deux précédents, par celui que nous avons consacré aux Manuscrits de chant. Celui-ci a pour objet la recherche et l'analyse des sources du chant liturgique. On y voit par le dépouillement des bibliothèques publiques de Paris, de Reims, de Laon, de Châlons-sur-Marne, de Lyon et d'Avignon, combien ces sources sont abondantes, et révèlent des trésors de mélodie et de poésie chrétienne. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux conclusions de ce long, pénible, mais fructueux travail sur ces nombreux manuscrits que nous ont légués quatre siècles de patience, de labeur et d'inspirations liturgiques.

Après avoir étudié, au double point de vue de l'histoire et de l'esthétique, le plain-chant depuis les temps apostoliques jusqu'à nos jours, nous avions à le considérer sous un autre aspect non moins important, celui du chant *en parties*. Indépendamment des articles détachés que nous lui avons consacrés aux mots : Contre-point, Consonnance, Déchant (*Voy.* ces trois mots), nous avons voulu traiter cette vaste matière d'une manière suivie et dans un ordre chronologique, à partir de l'époque du Pape saint Grégoire jusqu'à la nôtre, en laissant ici, comme ailleurs, une large part aux considérations esthétiques qui sont l'âme de cet ouvrage. Tel est l'objet des deux grands articles Harmonie et Musique, dont nous allons donner une analyse rapide. Dans le premier, qui conduit l'histoire de l'harmonie jusqu'au XIVe siècle, on en établit l'existence et l'on en indique les progrès, d'après les témoignages et les documents les plus authentiques ; on prouve ensuite par de nouveaux développements, que la plupart des compositeurs de chant liturgique, sans en excepter saint Grégoire lui-même, se sont préoccupés de l'harmonisation de leurs mélodies et les ont disposées en conséquence.

On réfute en même temps l'opinion récente de quelques musicistes distingués, qui voudraient bannir le contre-point de l'église, et l'on examine au double point de vue de la logique et des monuments de l'art, quel serait le meilleur système de contre-point qu'on devrait adopter. Voici les jalons principaux de cet article.

L'harmonie des voix et de l'orgue, une des merveilleuses créations du génie chrétien dans les arts, a une expression mystérieusement sublime qui n'appartient qu'à elle. Cette harmonie, qui se déroule dans nos basiliques, avec tant d'ampleur et de majesté, se fut trouvée à l'étroit sous les plafonds écrasés et dans l'anceinte circonscrite des temples païens. Indépendamment de ce cachet de mystère et de grandeur qui lui est propre, l'harmonie possède encore, par sa constitution même, l'avantage de faire chanter les fidèles dans les limites naturelles de leurs voix, tandis que, dans les chants exécutés à l'unisson par des hommes, des femmes et des enfants, l'oreille est désagréablement affectée de la monotonie de ces successions continuelles d'octaves que ces voix diverses engendrent nécessairement. — Il résulte de récentes découvertes indiquées dans cet article, que les Grecs ont connu une certaine harmonie consonnante, mais qu'ils l'ont rarement employée. — Cela n'empêche pas que l'harmonie, telle que nous l'entendons aujourd'hui, en la définissant *la science et la pratique des combinaisons simultanées des sons*, ne soit d'une origine toute chrétienne dans son essence. Rude et grossière dans le principe, elle s'est développée peu à peu, et elle a obtenu, dès le XIIIe siècle, mais avec un succès plus marqué au XIVe, un perfectionnement remarquable, une constitution régulière, parfaitement en rapport avec les convenances du service divin; ces deux points ressortent de l'article dont nous commençons l'analyse. — Le premier auteur qui ait parlé d'une manière précise et explicite de l'harmonie est le célèbre Isidore de Séville, contemporain de saint Grégoire le Grand. — Ses définitions de l'harmonie, qu'il divise en consonnante et en dissonante. — Notions de l'harmonie, données par Hucbald, moine du Xe siècle, dans son ***Musica Euchiriadis;*** elle était désignée généralement alors par le nom d'***organum***. — Explication de ce mot donnée par Hucbald. — Dans la série de ses exemples, on voit déjà apparaître le germe des améliorations qui doivent adoucir et varier en même temps, en la rendant plus régulière, la marche de l'harmonie. — Ces améliorations, adoptées et développées par Gui d'Arezzo, par Jean Cotton et surtout par Francon de Cologne, font disparaître ou rendent moins fréquente l'harmonie grossière de *l'organum*, auquel est substitué le ***Discantus***, ou ***Déchant***, ainsi qu'il resulte d'un chapitre de l'ouvrage de Francon, ***Ars cantus mensurabilis***, qui date de la fin du XIe siècle. — A partir de cette seconde moitié du XIe siècle jusqu'au XIIIe, l'harmonie ne fait pas de progrès fort sensibles. — Au XIIIe siècle était réservé l'honneur d'être le point de départ de cette harmonie consonnante, pleine, régulière, qui retentit pour la première fois dans nos églises gothiques en faux-bourdons sonores et majestueux. — Cette harmonie, la seule appropriée aux conditions liturgiques du culte divin, et aux conditions architecturales de nos grands vaisseaux d'églises, jouit de ce privilége qu'elle tient le milieu entre la rudesse primitive de la diaphonie et les complications apportées plus tard, et de bien des manières, à la science des accords. — Auteurs du XIIIe siècle, qui ont traité de l'harmonie des chants d'église. — Le premier par ordre de date est Walther Odington, bénédictin anglais, qui, vers 1217, composa un traité de musique, intitulé : ***De speculatione musicæ***, dans lequel il parle des consonnances, des dissonances et des qualités harmoniques des intervalles. — Le second est Jean de Moravie, dominicain, qui vivait, vers le milieu du XIIIe siècle, dans la rue Saint-Jacques, à Paris, où il a composé l'ouvrage intitulé : ***Tractatus de musica compilatus***, divisé en vingt-huit chapitres, dont le vingt-huitième est consacré à l'exposition des règles de l'harmonie. — Le troisième est Marchetto de Padoue (dans la seconde moitié du XIIIe siècle), dont le principal ouvrage est le *Lucidarium*, où l'on trouve diverses choses dont ses prédécesseurs n'avaient pas fait mention. — Parmi les écrivains de cette époque, le plus remarquable, sans contredit, est Philippe de Vitry, évêque de Meaux, auteur de deux ouvrages importants l'un, intitulé : ***Ars compositionis de motetis;*** l'autre, sous le titre : ***Ars contrapuncti***, qui est à la bibliothèque du Vatican. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur expose avec lucidité les règles fondamentales du contre-point ecclésiastique, règles aussi simples dans leur énoncé que fécondes en beaux effets, dans leur application à l'orgue et au plain-chant harmonisé. — Cette harmonie, basée sur la constitution même du plain-chant, est l'harmonie propre, normale des chants d'église; non-seulement elle en rehausse l'expression, mais encore elle en fait ressortir admirablement la tonalité. — On cite plusieurs exemples du contre-point du XIIIe siècle. — Ces exemples témoignent du mouvement extraordinaire qui, à cette époque, poussait les esprits vers les combinaisons harmoniques, mouvement qui eut ses excès et ses périls, dans le développement de la musique mondaine, et dans son alliance (chants et paroles), avec le sévère contre-point ecclésiastique. — Cet abus fut réprimé par la bulle ***Docta sanctorum*** (*Voy.* DÉCHANT) de Jean XXII, et grâce aux savants travaux didactiques et aux compositions remarquables de la fin du XIVe siècle, le contre-point ecclésiastique, un moment ébranlé par des nouveautés dangereuses, fut maintenu sur sa véritable base, et perfectionné jusqu'à l'invasion du style dramatique, qui, ne pouvant l'anéantir, fit avec lui un divorce qui s'est

perpétué jusqu'à nos jours. — Dans le sens et comme confirmation et développement de ce qui précède, on reproduit quelques pages de l'écrit récent d'un savant et judicieux musiciste de l'époque. En voici la substance : C'est une erreur de penser que le contre-point est l'exclusif apanage de la musique profane, et qu'ainsi les réformateurs du chant d'église n'ont point à s'en préoccuper. On a démontré que l'harmonie appliquée aux cantilènes liturgiques était plus ancienne que saint Grégoire; il ne reste plus à faire comprendre que si le plain-chant admet quelquefois une harmonie, soit vocale, soit instrumentale, celle-ci doit être en rapport avec les mœurs austères de la liturgie, avec les exigences de l'ancienne tonalité, qui nous est plus ou moins connue, avec le respect enfin qui doit sauvegarder les frontières légitimes de deux arts qui ne sont pas essentiellement identiques.—Avant le XVII[e] siècle, la musique moderne n'existait pas. C'est Adam Gumpelzhaimer et Claude de Monteverde qui l'ont créée instinctivement; mais, avant cette époque, on harmonisait certaines pièces du chant grégorien. L'harmonie est donc un terrain commun au plain-chant et à la musique ; elle forme une question qui n'est point résolue, par cela seul que la musique en général le serait. —C'est à tort qu'on s'imagine, depuis deux siècles, qu'on est libre de faire entendre, sur un plain-chant donné, tous les accords possibles. La philosophie de nos praticiens les plus célèbres ne va pas jusqu'à se demander si les principes constitutifs du plain-chant admettent toutes les fantaisies harmoniques dont on fait aujourd'hui un si déplorable usage. — Ces artistes se trompent; en accouplant des choses incompatibles, ils s'éloignent du milieu dans lequel l'Eglise veut sagement se maintenir; ils frappent et corrompent les oreilles, aux dépens des pieuses traditions du culte. Le plain-chant possède, en effet, une harmonie qui lui est propre, qui est digne de lui, que l'art actuel admire même, et que l'Eglise place sous sa haute protection. — Qu'il soit compatible avec l'harmonie ou le contre-point, c'est ce que démontre péremptoirement la bulle de Jean XXII (*Voy.* ce mot), *Docta sanctorum*, insérée dans le corps du droit canonique, et dans laquelle le contre-point, appliqué au chant grégorien, est regardé comme une condition d'éclat et de solennité liturgique. Telle fut aussi, depuis et y compris saint Grégoire le Grand, l'opinion constante des personnages et des artistes qui s'emparèrent avec le plus d'intérêt du chant d'église. On le prouve par les témoignages et par les monuments de l'histoire. — Vainement objecterait-on que le plain-chant est le produit de l'art grec, qui pratiqua rarement l'harmonie des voix. Sans doute, le plain-chant est un produit de l'art grec, mais à une seule condition, c'est que le plain-chant a été le point de départ de l'art grec, et pas autre chose. En passant par la civilisation romaine, cet art s'est d'abord singulièrement modifié, et lorsque, en Occident, l'Eglise l'a recueilli comme un héritage, lorsqu'elle s'en est servie, en le simplifiant, pour être l'expression musicale de son culte, on a vu surgir aussitôt des tendances artistiques nouvelles, en rapport avec les propres tendances de l'Eglise. Ainsi les modes ne sont plus, de part et d'autre, identiquement et rigoureusement les mêmes; les genres conservent leurs noms primitifs, et jusqu'à leur définition grecque, mais ils forment des genres distincts dans leur application; la classification des intervalles harmoniques subit elle-même des changements profonds. Tout, en un mot, reste grec dans la forme, tandis que tout devient occidental et chrétien dans le fond; le moyen âge ne respecte, en fait de musique, que ce qui est essentiellement immuable. Ajoutons que, sous le rapport de l'harmonisation du chant, les médiévistes eurent des modèles dans la Grèce antique, modèles qu'ils connaissaient beaucoup mieux que nous. On en donne des preuves incontestables. Le plain-chant n'est donc pas inharmonique de sa nature. — On réfute cette autre erreur que, dans le plain-chant, la tonalité conçoit fort bien le chant sans l'accompagnement de tels ou tels accords.

En effet, pour les anciens compositeurs grégoriens, comme pour les modernes compositeurs musiciens, il existait une théorie de l'harmonie, un art sérieux qui combinait et réglait la simultanéité des sons, bien que sur des principes qui n'étaient pas toujours les nôtres, ce qui, d'ailleurs, ne fait rien à la question. Lorsqu'un artiste du moyen âge composait une mélodie liturgique, il ne faisait que développer *successivement* la théorie des consonnances et des dissonances qu'il concevait simultanément. Essentiellement donc, avant d'être mélodiste, il était harmoniste à sa manière, comme nous le sommes à la nôtre. Pour lui, comme pour nous, pas de mélodie légitime, régulière, sans le fondement supposé, mais toujours nécessairement préalable, d'un canevas harmonique en rapport avec les exigences tonales de la mélodie. De là vient que dans les plus anciens traités de plain-chant, il y a presque toujours des descriptions plus ou moins étendues, plus ou moins claires, sur les proportions des intervalles musicaux, sur la théorie des consonnances et des dissonances, sur l'emploi de ces choses dans la composition du chant. On démontre par des citations et des exemples concluants la vérité de cette assertion.—On examine ensuite dans quelles conditions on doit harmoniser le plain-chant, soit relativement aux voix, soit relativement à l'orgue. —Abus qui règnent aujourd'hui à cet égard.—A mesure que la lumière se fera sur ces questions importantes, on verra les préjugés disparaître peu à peu, le plain-chant renaître en quelque sorte de ses cendres, et l'harmonie l'embellir, sans le défigurer. Ce qui appartient au sensualisme restera le partage de l'art profane et théâtral; ce qui convient à la douce et sainte prière

de l'âme, restera le privilége de la musique sacrée.—Divers systèmes d'harmonie ou d'accompagnement *vocal* ou *instrumental* du plain-chant grégorien.—Quel serait le meilleur? Ce serait celui qui, excluant une méthode absolue, une théorie exclusive, emploierait divers genres d'accompagnement, selon la diversité des trois mouvements principaux, *lents*, *modérés* ou *vifs*. Au mouvement *modéré* convient le contre-point de note contre-note. Les deux autres mouvements veulent que l'on ajoute, dans le tissu de cette harmonie fondamentale, des notes de passage : si le chant est *vif*, les notes de passage se trouvent à la mélodie; si le chant est *lent*, ces mêmes notes de passage se placent à la basse. Dans tous les cas, le contre-point de note contre-note est le prototype, et c'est le seul qui soit l'objet des explications et exemples qui terminent cet article Harmonie. Il trouve sa suite logique et son complément dans celui Musique que nous allons analyser.

Dans cet article nous reprenons l'histoire et l'étude de l'harmonie au xiv° siècle où nous l'avions laissée dans le précédent, pour la conduire jusqu'au xviii° siècle, alors que le style dramatique fut définitivement arrêté, et que fut, par conséquent, pleinement consommée la scission entre la musique et le plain-chant. En jetant un coup d'œil rapide sur chacune des grandes écoles de musique de l'Europe, dont le xiv° siècle fut comme le point de départ, nous acquerrons une éclatante preuve de plus de la merveilleuse influence du génie chrétien dans les arts, et du germe inépuisable de beautés qu'il renferme, en particulier, pour la musique, le plus enchanteur, le plus mystérieux de tous. En effet, la plupart de ces étonnantes et pour ainsi dire innombrables compositions qui se succédèrent durant cette longue période de quatre cents ans, eurent le texte sacré et le service divin pour objet, et vinrent ajouter à la gravité et à la simplicité immuable du plain-chant toutes les richesses et toutes les admirables inventions d'une harmonie d'autant plus belle, d'autant plus large et plus religieuse, qu'elle reposait sur le fondement inébranlable de la tonalité ecclésiastique qui lui communiquait sa grandeur et son inépuisable variété. Cette magnifique phase de l'art catholique, si incomprise ou si ignorée, même de la plupart des admirateurs sincères de l'art chrétien, n'en est que plus digne de fixer notre attention; car, c'est par ce côté principalement que la musique est un art véritablement nouveau et plus nouveau que les autres, dans notre Europe moderne. Y a-t-il, en effet, la moindre analogie entre les chants et les chœurs grecs, tels qu'il nous est permis de les connaître d'après les documents qui nous sont restés de ce peuple, et les compositions colossales à quatre, cinq et même six chœurs concertants, des Vittoria, des Pitoni, des Gabrielli, dont nous parlerons plus bas? Certainement non. — La contrée qui se distingua le plus, dès le xiv° siècle, dans ce grand mouvement musical, fut un petit pays qui, encore de nos jours, brille parmi les autres par son goût pour les arts; ce fut la Belgique, qui bientôt entraîna la France, sa voisine, dans ce progrès musical à la tête duquel nous voyons ces deux nations se maintenir pendant deux siècles, par rapport aux autres, sans en excepter l'Italie. En effet, le compositeur que nous révèlent les plus anciens monuments connus de cette curieuse époque, fut Guillaume Dufay, né à Chimay en Hainaut, vers 1350, et qui partage avec Egide Binchois et Jean Dunstaple, la gloire d'avoir épuré l'harmonie, et de lui avoir imprimé un caractère de suavité qui a été en se perfectionnant jusqu'à la fin du xvi° siècle, dans la tonalité du plain-chant. On peut se faire une idée de la manière de ce compositeur, dans sa messe *se la face ay pale*, composée selon l'usage de ce temps-là, sur un motif de mélodie populaire, et dont l'original se conserve dans les archives de la chapelle pontificale de Rome, à laquelle Dufay avait été attaché en qualité de ténor.

Après Guillaume Dufay brille Jean Ocheghem ou Ohenein, né vers 1430, également dans le Hainaut. Il fut élève de Binchois et chapelain de Charles VII, roi de France. Ses principaux élèves furent Josquin des Prés, Agricola, Brumel, Compère et Pierre de La Rue. Elevé à l'école de Dufay, il le surpassa néanmoins par plus de méthode et d'aisance dans la marche des parties, et surtout par l'heureuse nouveauté qu'il introduisit, de prendre pour sujet de son harmonie des thèmes composés par lui, et disposés pour le contre-point, ce qui rendit son style plus riche et plus varié. — Son élève le plus distingué fut Josquin des Prés, né aussi dans le Hainaut vers 1432, et dont la gloire fut si grande, que l'Italie, l'Allemagne et la France se disputèrent l'honneur de lui avoir donné le jour. Sa vie fut très-agitée. Après bien des vicissitudes il obtint, vers 1504, de Louis XII, roi de France, pour la chapelle duquel il avait composé plusieurs motets, un canonicat dans l'église de Saint-Quentin. De là il passa à Condé, où il fut nommé, par l'empereur Maximilien, doyen du célèbre chapitre des chanoines réguliers de cette ville. Il y mourut en 1531; et sa perte fut vivement sentie dans toute l'Europe. Il passa pour être l'inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui, dans la suite, ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina et quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois, la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. Néanmoins, quand on fait un examen approfondi de ses ouvrages, on y découvre une perfection plus grande, un caractère particulier de génie qui n'existent pas dans les autres. Les formes de sa mélodie sont entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des ren-

trées est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne, il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui eût été imposée. Josquin des Prés fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art de son temps, et, cette influence, il la conserva plus longtemps qu'un autre, car elle commença à se faire sentir vers 1485, et ne cessa qu'après que Palestrina eut réformé toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après. — A cette brillante pléiade de compositeurs belges, il faut ajouter le célèbre Orlando de Lassus, né en 1520, à Mons, dans le Hainaut, et mort en 1595. Dès l'âge de vingt et un ans, il obtint l'emploi de maître de chapelle de la basilique de Saint-Jean de de Latran. Après deux ans de séjour à Rome, il visita l'Angleterre et la France; et en 1557, il passa au service d'Albert V, électeur de Bavière, qui, en 1562, le nomma directeur de sa chapelle, la meilleure qu'il y eût alors en Europe, soit par le nombre des musiciens qui la composaient, soit par leur mérite. La plus grande distinction s'attacha à son nom et à tout ce qui venait de sa plume. Bien que contemporain de Palestrina, qui l'emportait sur lui sous plusieurs rapports, il eut une renommée plus universelle, parce que les circonstances lui furent plus favorables. Les princes, les rois les plus puissants le recherchèrent, et plusieurs lui donnèrent les plus éclatants témoignages de leur estime. En 1570, l'empereur Maximilien, alors à la diète de Spire, accorda de son propre mouvement à Lassus des lettres de noblesse, ainsi qu'à ses descendants légitimes et à leurs descendants des deux sexes. D'autres honneurs lui furent décernés également par le Souverain Pontife. En 1571, il fit un voyage à Paris; on le présenta à la cour, où Charles IX l'admit à lui baiser la main, le reçut avec beaucoup de bienveillance et le combla de riches présents. Retourné à la cour de Bavière, Lassus y termina ses jours en 1595, dans un état de profonde mélancolie où l'avaient jeté quelques contrariétés et un travail excessif. — Ce qui distingue le style des compositions de ce maître célèbre, c'est le caractère de toutes les parties, qui se lient les unes aux autres et marchent ensemble comme autant de mélodies, d'où résulte une variété dans les détails, et une unité d'expression dans l'ensemble, que l'on ne saurait trop admirer. L'effet si remarquable que produit ce genre perfectionné par Palestrina, est, en ce qui concerne l'ordonnance et l'enchaînement des parties, rendu plus piquant, plus original encore par la tonalité grégorienne qui lui sert de base, et qui donne lieu à des cadences harmoniques saisissantes et imprévues. Tel fut Orlando di Lasso, qui durant toute sa vie resta fidèle au genre belge, quoiqu'on ne puisse méconnaître, dit un de ses biographes, que tout ce qui fut alors nouvellement inventé et perfectionné dans son art, en Italie et en Allemagne, n'ait eu une grande influence sur ses derniers travaux. Ce fut lui qui par son génie, par la profondeur de ses conceptions et de ses études, en partie aussi par le sage emploi qu'il fit des nouveautés, porta à sa plus haute perfection cette illustre école belge, qui, pendant près de deux siècles, fournit à Rome ses premiers chanteurs, et ses plus illustres compositeurs.—Parmi les maîtres de la même époque, qui furent les élèves des maîtres belges, où qui adoptèrent leur manière et y demeurèrent fidèles, nous citerons, pour la France, cette fille aînée de l'école belge, Claude Goudimel, né vers l'année 1510, à Vaison, dans le Comtat Venaissin, selon les uns, en Franche-Comté, selon les autres, et mort à Lyon en 1572. Bien qu'auteur d'un grand nombre de morceaux de musique d'église, et même de musique profane, il se distingua moins comme compositeur que comme professeur savant et habile de son art. Il établit à Rome une école publique de chant, où il eut pour élève Jean Pierluigi, qui devait devenir si célèbre sous le nom de Palestrina, ainsi que Jean Animuccia et Jean-Marie Nanini, qui étaient aussi appelés à un rôle important, quoique moindre, dans l'art musical. Ces deux élèves furent, avec Palestrina qu'il faut mettre à leur tête, les fondateurs de cette illustre école romaine, dont nous parlerons bientôt, et qui, durant les XVII[e] et XVIII[e] siècles, brilla d'un si grand éclat. — Chez les Espagnols, Christophe Moralès, né à Séville vers 1510, artiste célèbre et fort considéré de son temps, et devenu, vers 1540, chapelain-chantre de la chapelle pontificale à Rome, fut un des compositeurs d'église les plus distingués parmi les prédécesseurs de Palestrina. Son style est grave, sa manière de faire chanter les parties, naturelle, et l'on peut dire qu'il est un des premiers qui aient secoué le joug des recherches de mauvais goût dans la musique religieuse. — En Angleterre, Thomas Tallis, né vers 1520, et attaché successivement en qualité d'organiste à la chapelle de quatre souverains, se fit un nom dans sa patrie.

Parmi les Allemands, nous citerons Louis Selnf, Jean Valther et plusieurs autres auxquels nous avons consacré une note particulière à la page 420. — Jean Pierre Louis (Pierluigi), né en 1523, à Palestrina, ouvre cette tardive mais brillante école romaine du XVI[e] siècle et des deux suivants, dont il mérita d'être le chef par ses compositions aussi belles qu'originales qui lui valurent le titre de *prince de la musique*. Tout a été dit sur la convenance, l'élégance, l'originalité du style de ce compositeur. On admire l'aisance avec laquelle il fait marcher les parties, il les serre sans les confondre, il les fait mouvoir et se succéder avec ordre et symétrie, obtenant, dans les limites étroites de quelques cordes seulement, des effets mélodiques et harmoniques prodigieux. On

admire surtout l'expression calme, sereine, mystique de ses compositions. Ce résultat si précieux au point de vue de l'esthétique chrétienne, il ne l'obtint pas seulement par son génie, mais encore par cette profonde intelligence du caractère religieux de la musique sacrée, qui le porta à renoncer aux vaines recherches, aux complications arides, outrées et puériles du contre-point, dont on avait abusé avant lui, pour n'en retenir que les éléments fondamentaux et les assouplir aux exigences impérieuses du genre particulier d'expression que réclame le chant liturgique. C'est en évitant ainsi les abus qui s'étaient introduits dans la musique d'église, que Palestrina eut la gloire de la préserver de l'anathème qui allait être prononcé contre elle par le concile de Trente. Il obtint ce glorieux résultat par la composition de trois messes qui furent entendues par les membres de la commission du concile, et dont la troisième, surtout, fut considérée comme l'une des plus belles inspirations de l'esprit humain. Dès lors, on décida que la musique serait conservée dans la chapelle pontificale et dans toute l'Eglise, et que les messes de Palestrina deviendraient le modèle de toutes les compositions du même genre. Celle qui avait été accueillie avec tant d'enthousiasme fut publiée par Palestrina sous le titre de *Messe du Pape Marcel*. On y admire l'exactitude avec laquelle, pour se conformer au programme qui lui avait été imposé, le grand artiste fait constamment marcher de front les paroles dans les diverses parties de chant, et l'art avec lequel il combine les rentrées inévitables dans ce genre de composition, de manière à ne point les confondre. Quant au caractère mélodique et harmonique de cette célèbre messe, il est on ne peut plus noble, pur et touchant. Pour quiconque a eu le bonheur d'entendre, exécutée dans des conditions convenables, la musique si douce, si pieuse, si calme, si pleine, si harmonieuse, si angélique en un mot, de ce grand maître, il ne saurait exister aucun doute sur l'excellence de ce genre de composition religieuse auquel il a donné son nom. Le style *Alla Palestrina* sera toujours celui qui offrira quelque chose des qualités aussi simples que sublimes que révèlent les compositions de cet illustre maître. Après tant de travaux glorieux et mal récompensés, après avoir rempli tour à tour les fonctions de directeur de chapelle dans les grandes basiliques de Rome, il mourut le 2 février 1594. Ses principaux élèves ou imitateurs furent : — Jean Marie Nanini, né vers 1560, d'abord son élève, puis son ami. — Thomas Louis Vittoria, né vers 1560 en Espagne, mais dès sa jeunesse élève de l'école romaine, puis attaché à la chapelle pontificale. — Félix Anerio, né à Rome, vers 1560, disciple et imitateur de Jean Marie Nanini. — Grégoire Allégri, né à Rome vers 1580. Il entra, en dernier lieu, dans le collége des chapelains chantres pontificaux, le 6 décembre 1629; il y resta jusqu'à sa mort qui arriva le 18 février 1652. Son principal titre de gloire est le célèbre *Miserere* où respirent les sentiments d'une âme religieuse profondément émue, et qui prouve que l'auteur était maître dans l'emploi de tous les moyens techniques de son art. C'est avec lui, qui fut également élève de Nanini, que se termine la série des élèves distingués de l'école romaine de musique, avant sa décadence successive. — Nous devons maintenant une mention au célèbre Gabrieli, chef de l'école vénitienne, né à Venise vers 1540. Après avoir eu pour maître de chant, d'orgue et de composition, son oncle André Gabrieli, musicien distingué, il se fit connaître avantageusement par ses compositions, et en 1584, il succéda à Claude Monteverde, organiste du premier orgue de Saint-Marc, et remplit cette fonction jusqu'en 1612, époque de sa mort. Parmi ses compositions très-nombreuses, on remarque les morceaux d'orgue et plusieurs recueils de madrigaux et de motets. La simple nomenclature de ses œuvres indique qu'il s'exerça presque autant sur la musique profane que sur le style religieux. Il traita ce dernier d'une manière plus libre, moins sévère que ses devanciers; car les hardiesses de Monteverde et même d'autres, avant lui, ainsi que l'introduction, à Venise, de l'opéra, presqu'aussitôt après son invention à Florence, avaient développé de bonne heure dans cette ville le goût des nouveautés mélodiques et harmoniques, qui ne se manifesta que plus tard dans les autres villes de l'Italie, sans en excepter Rome. C'est ce qui donna naissance à un genre intermédiaire entre le style des compositeurs du moyen âge, que Palestrina avait porté à son apogée, et le style théâtral proprement dit, qui allait envahir peu à peu tous les autres. Tout, dans l'œuvre de Gabrieli, décèle une tendance vers ce style : l'introduction des *soli* dans les chœurs, celle des instruments d'accompagnement, une allure plus franche, plus vive dans la mélodie, dans l'harmonie, l'emploi comparativement fréquent de la note sensible et d'accords qui appellent une résolution. On peut remarquer ces diverses particularités et d'autres encore dans sa grande hymne à cinq voix : *In ecclesiis benedicite Domino*.

Il a su, en outre, au moyen de combinaisons nouvelles dans les dispositions des chœurs, imaginer des effets prodigieux, inconnus avant lui et qu'imitèrent ensuite avec un grand éclat les Pitoni et autres maîtres de l'école romaine. On en voit un magnifique spécimen dans son *Benedictus qui venit*, à douze voix réelles, divisées en trois chœurs; et l'on est forcé de convenir, à la vue d'une telle composition, que ce grand musicien a reculé les limites de l'art. Il est impossible de se figurer l'effet colossal que doivent produire des chœurs ainsi traités, lorsqu'ils sont rendus par une masse de cinq à six cents voix. On remarque dans les pièces d'orgue de Gabrieli l'art de relever l'intérêt des sujets qu'il choisit par des harmonies piquantes, inattendues, et qui ont une tendance marquée vers la tonalité moderne.

Cette tendance se fait sentir de plus en plus, quoique à des degrés divers, selon les écoles de musique, durant tout le XVIIe siècle; elle finit par aboutir à une scission avec la tonalité ecclésiastique, qui était complète dès la première moitié du XVIIIe siècle. Le XVIIe fut donc tout de transition, et il offre un vif intérêt sous ce rapport, non moins que sous celui des grands maîtres qui, soit comme compositeurs d'église, soit comme compositeurs dans le genre dramatique, laissèrent des œuvres aujourd'hui presque entièrement oubliées, mais dont le caractère grandiose, ainsi que la distincton, l'élégance, et même, dans plusieurs, la facture singulièrement compliquée, ont droit à notre étonnement et à notre admiration, malgré tous les progrès réels ou supposés que l'art a pu faire depuis. Il faudrait un gros volume pour donner seulement un aperçu raisonné de ces grands maîtres des écoles allemande, vénitienne, espagnole, napolitaine, romaine, avec les nuances diverses qui les caractérisent et les distinguent les uns des autres. Voici une simple nomenclature, qui complétera ce tableau déjà étendu, des grandes écoles de musique, depuis le XIVe siècle. Commençons par l'école romaine. Nous remarquons d'abord Benevoli, né vers 1600, et maître de chapelle du pape. Il prit Palestrina pour modèle, en ce qu'il a d'énergique, de brillant, sous le rapport de l'art et de l'harmonie. Il y joignit la marche plus légère, plus agréable des voix, soit isolées, soit réunies. Il emprunta de Gabrieli la musique à parties très-nombreuses, et ne fut surpassé en cela que par Antonio Lotti; il eut pour successeur dans ses divers emplois Barnabéi. — Lotti, né en 1665, et contemporain de Scarlatti, fut maître de chapelle, organiste de la basilique de Saint-Marc, et l'un des plus illustres compositeurs de l'école vénitienne. Le sentiment vrai, l'expression profonde, sont les qualités dominantes de ses compositions; son style est simple et clair, et nul n'a mieux possédé que lui, dans les temps modernes, l'art de faire chanter les voix d'une manière naturelle. Il mourut en 1740, et eut pour élève Benedetto Marcello, noble vénitien, né en 1686. La poésie, l'étude des langues et la musique partagèrent ses loisirs. Il prit beaucoup de la manière de Lotti. Ce qui le rendit célèbre, ce fut surtout la composition de la musique de cinquante psaumes paraphrasés du latin en vers italiens. Ce fut principalement dans cette belle composition qu'il s'appliqua, et avec succès, à rendre le texte de ses morceaux de chant, non-seulement selon l'esprit de l'ensemble, mais encore dans tous ses détails.—A cette époque se rattache également un autre célèbre compositeur qu'on ne peut assigner à aucune école, parce qu'il passa sa vie à voyager en diverses contrées: c'est Emmanuel, baron d'Astorga, né en Sicile en 1680. Il composa beaucoup en style de chambre élevé, qui avait été introduit par Carissimi et Scarlatti, et qui jouissait alors d'une grande faveur. On a de lui un *Stabat* à deux et trois voix, et supérieur à celui, trop vanté, de Pergolèse, composé assez longtemps après. Celui d'Astorga est une composition très-compliquée et très-avancée, soit quant aux formes mélodiques, soit quant aux divers mouvements et aux rapports des parties entre elles, soit quant à l'instrumentation de l'accompagnement. On ne fait pas aujourd'hui de musique plus difficile, et peut-être même de plus distinguée que celle-là. — Dans l'école allemande, nous remarquons, indépendamment de Jean Valther et de Louis Selnf, dont il a déjà été question, Jacobus Gallus, né vers 1550, le compositeur le plus riche, le plus ingénieux, le mieux au fait de son art, de toute cette époque; Melchior Vulpius, contemporain de Gallus, qui vivait à Weimar, dans l'Allemagne protestante; Thomas Walliser, né en 1560, compositeur catholique, qui vivait à Strasbourg; Léo Hasler, né à Nuremberg, en 1564; Henri Schütz, dit Sagittarius, né en 1585, une des sommités de la musique allemande de cette période; Voskmar Leisring, né vers 1600; Henri Grimm, né vers 1600, et Jean Joseph Fux, né la même année, qui vécut à Vienne, où sous trois empereurs, il fut maître de chapelle, et d'où sa renommée se répandit dans toute l'Europe par son savant ouvrage didactique *Gradus ad Parnassum*, traduit en plusieurs langues; le célèbre Handel, né à Halle, en Saxe, en 1684, qui se fit une grande réputation par ses oratorios, et le non moins célèbre organiste et compositeur Jean Sébastien Bach, né en 1685 à Eisenach, et mort en 1750. — L'école de Naples nous offre le célèbre Alexandre Scarlatti, né en 1658, homme de verve et de génie, qui réussit également dans le style d'église et dans le style dramatique, à cette époque où l'influence de plus en plus marquée de l'opéra, découvert dans les premières années de ce siècle, tendait à s'assimiler la musique sacrée. Successivement compositeur à Rome, à Venise, à Vienne et à Munich, il ne fit qu'accroître sa renommée, et il finit par remplir de son nom le monde musical. Il eut de brillants élèves qui devinrent eux-mêmes des maîtres distingués, et dont les deux principaux furent Antonio Caldara, né vers 1675, qui se fit remarquer par son style noble, élevé, joint à la plus grande simplicité, et Francesco Durante, né à Naples, en 1693, successeur de son maître Scarlatti dans ses divers emplois; il se voua principalement à la musique d'église, mais avec l'intention de la fondre en quelque sorte avec le style libre de chambre et de concert, et de l'embellir de tous les agréments mélodiques et harmoniques de l'époque, et principalement de toutes les ressources que pouvait offrir l'instrumentation. C'est ce dont on peut se convaincre en examinant les premiers versets de ses Litanies de la sainte Vierge, en *fa* mineur et à trois voix. Cela est admirable comme facture, mais ce n'est plus que de la musique, et Scarlatti lui-même est déjà bien dépassé. Nous sommes en plein XVIIIe siècle, et Durante, dont l'école si renommée a

produit les plus célèbres compositeurs italiens de ce siècle, vivait encore en 1750. Nous ne parlerons donc point de ceux qui, de son temps, ou après lui, tels que les Léo, les Jomelli, les Pergolèse, brillèrent à des titres divers, d'un vif éclat, et furent à leur tour remplacés par d'autres qui eux-mêmes furent dépassés dans la symphonie et l'oratorio, par Joseph Haydn; dans l'opéra-comique, par Cimarosa, dans l'opéra sérieux, par Gluck, et presque dans tous les genres, par l'immortel Mozart. Ce serait entrer en plein dans le domaine de la musique *moderne*, et dans l'examen philosophique des œuvres de ses deux plus illustres représentants, qui vivent encore, Rossini et Meyerbeer. Or, la nature de cet ouvrage nous interdit un travail *ex professo* sur une telle matière. Ce n'est que dans ses rapports avec la musique sacrée qu'il nous est permis de traiter la musique moderne, et c'est à ce point de vue seulement que nous l'avons étudiée dans plusieurs articles de ce *Dictionnaire*, comme ceux-ci : Opéra, Idéal (*Style*), etc. — Nous dirons un dernier adieu à cette grande école romaine qui sut se préserver plus longtemps que les autres de la contagion du style musical moderne, et qui, même jusqu'à ce jour, a le mieux conservé les bonnes et antiques traditions du style classique *alla Palestrina*, soit dans la composition, soit dans l'exécution du chant liturgique. Un de ses plus illustres maîtres, durant cette première moitié du XVIIIe siècle, fut Joseph Octave Pitoni, né à Riéti en 1657, et mort à Rome en 1743, maître de chapelle de la collégiale de Saint-Marc. Ses compositions (et le nombre en est immense) ont conservé jusqu'à ce jour toute leur fraîcheur. L'abbé Baini cite en particulier la fugue du *Dixit*, à seize voix, en quatre chœurs réels, qui se chante chaque année aux secondes vêpres de saint Pierre, dans la basilique du Vatican, et qui paraît toujours plus belle, ainsi que ses messes intitulées : *Li Pastori a Maremme*, *Li Pastori a Montagna et Morca*. Il avait commencé à écrire une messe à quarante-huit voix en douze chœurs, que son grand âge ne lui permit pas d'achever.

La plupart des célèbres compositeurs qui brillèrent durant la longue et si importante période que nous venons de parcourir, furent, comme les grands maîtres des beaux siècles de la peinture chrétienne, des hommes profondément religieux. C'est ce qui résulte des détails biographiques que nous possédons sur leurs vies, aussi bien que sur leurs œuvres. De plus, ils se recommandaient par leur caractère personnel et par des qualités morales qui leur valurent, dans les divers rangs de la société, l'estime de tous leurs contemporains. Plusieurs même reçurent des princes et des rois d'éclatants témoignages d'une haute considération, qui rejaillissaient naturellement sur l'art et sur les artistes en général. Les compositeurs de cette époque trop peu étudiée, trop peu connue, trouvaient encore de puissants encouragements dans les bénéfices ecclésiastiques alors si nombreux, et qui furent souvent la récompense de leur mérite et de leur génie. C'est ainsi que se réalisait dans leur existence, comme dans leurs œuvres, cette alliance intime et nécessaire du *bien* et du *beau*, qui constitue la perfection de l'art, et, en particulier, celle de l'art chrétien. — Dans un article spécial, celui de Réforme protestante, nous apprécions à sa juste valeur la prétendue influence de Luther sur la musique, en prouvant que cette influence a été insignifiante ou fâcheuse par rapport à la mélodie, et complétement nulle par rapport à l'harmonie. — A l'article Idéal (*Style*), nous examinons si, au point de vue de l'esthétique chrétienne, on doit absolument bannir de nos églises les psaumes, les antiennes et principalement les messes composées dans le style de la musique moderne, ou bien si l'on peut l'admettre exceptionnellement à certaines fêtes solennelles, et avec certaines conditions et restrictions. — Enfin, dans un autre article spécial, celui Opéra, nous considérons les points de ressemblance et les points de dissemblance et même d'opposition, qui existent entre l'orgue et l'orchestre, entre les chants d'église et les chants de l'opéra, et nous établissons la supériorité esthétique du style religieux sur le style théâtral. On pourra lire, de plus, comme complément de tout ce résumé analytique sur l'*Art musical chrétien*, les articles suivants : Consonnance, Dissonance, Déchant, Contre-point, Fugue, Convenance, Contre-sens, Caractère, Expression, Timbre, Critique, Détails, Dessin.

PEINTURE.

Son origine est divine comme celle des autres arts, quoi qu'en disent les *progressistes*, contrairement à l'évidence des faits et du simple bon sens. Que nous enseignent, en effet, les notions les plus élémentaires de l'histoire ? qu'il n'y a jamais eu une marche uniforme quant aux progrès de l'art, parmi les diverses nations du globe, puisque les unes avançaient, tandis que les autres reculaient, *et vice versa*. Non-seulement, il n'y a pas eu chez elles une marche uniforme à cet égard, mais encore, en comparant celles qui ont le plus brillé dans les arts, à l'époque la plus rapprochée de l'Incarnation, aux peuples les plus anciens, comme les Assyriens, par exemple, on voit que chez ces

derniers, la pratique des arts était portée à une perfection qui n'a jamais été surpassée et même égalée, sous certains rapports. Or un tel ordre de faits n'est-il pas diamétralement opposé au système rationaliste qui voudrait que l'humanité eût débuté, dans les arts comme dans la philosophie, par l'état sauvage, pour arriver graduellement à l'état de civilisation? Et puis, est-on bien d'accord sur le véritable sens de ces deux mots *décadence, progrès?* Tout dépend du point de vue où l'on se place, et ici, chacun a le sien. Le seul vrai, le seul logique, ne se trouve que dans l'ordre de la révélation. — Nous ne croyons pas non plus qu'il faille attribuer l'origine de la peinture au désir de reproduire sur la toile ou sur toute autre surface les traits d'une personne chérie. On n'en donne aucune espèce de preuve. Au lieu de cette hypothèse purement gratuite, nous aimons mieux croire que l'homme a trouvé, dans la tradition primitive, les premiers éléments de la peinture, comme ceux du langage et de tous les autres arts. L'état de perfection où nous les voyons dès les temps les plus reculés serait une preuve de notre opinion, quand bien même elle n'aurait pas pour elle les oracles formels des Livres saints, d'accord en ceci, comme en tout le reste, avec les témoignages non moins formels de l'histoire et les données du simple bon sens. Toutefois, il résulte du petit nombre de documents qui existent sur l'état de la peinture chez les anciens, ou tout au moins chez les Grecs et les Romains, que la pratique de cet art ne fut ni aussi générale ni aussi populaire chez eux que parmi nous. On peut en donner deux raisons, l'une tirée de la différence d'architecture; l'autre, de la différence plus grande encore du principe religieux, entre les païens et les Chrétiens. Dans les temples du paganisme moins grands, moins élevés, moins éclairés à l'intérieur que les nôtres, la peinture ne jouait qu'un rôle secondaire, tandis que la sculpture étalait toutes ses magnificences sur les frises et sur les frontons. Dans nos temples catholiques, au contraire, tout a été à l'inverse des temples païens, aussi bien pour l'art que pour le culte lui-même. Nos basiliques, beaucoup plus vastes, beaucoup plus hautes, ont présenté naturellement un champ beaucoup plus vaste aussi à la peinture qui elle-même a eu à s'exercer sur des sujets autrement grandioses et autrement compliqués que ceux de l'art antique. En outre, le peuple fidèle étant appelé désormais à remplir les immenses nefs du temple saint, la peinture a dû déployer toutes ses ressources et toute la magie de ses effets dans l'intérieur de nos basiliques, et dans leurs dépendances. La sculpture n'a rien perdu, de son côté, à cette métamorphose, puisque, indépendamment de la part assez belle qui lui a été faite à l'intérieur, elle est toujours restée en possession de l'extérieur du temple, et particulièrement du frontispice, qui lui a offert des surfaces trois fois plus vastes que les plus grandes des frontons de l'antiquité. Mais il n'en est pas moins vrai que la peinture a tout gagné à cette métamorphose du temple païen. Elle y a gagné non-seulement au point de vue de l'architecture, mais encore et plus encore au point de vue de l'esthétique proprement dite. En effet, un art abstrait quant à la disposition des lignes, et, en même temps expressif quant au procédé des couleurs, ne pouvait que sympathiser à une religion à la fois spiritualiste dans son essence, et expressive par les divers sentiments qu'elle inspire. Ici l'élément physique s'efface ou s'amoindrit singulièrement sous l'influence de l'expression mystique qui est l'âme de la peinture catholique. D'ailleurs, l'allégorie, à laquelle elle accorda jadis une si large part qui est restée encore assez grande aujourd'hui, l'allégorie avec ses mille nuances délicates, trouve une interprète plus heureuse et plus facile dans la peinture que dans la sculpture. Tels sont les motifs qui ont rendu la peinture plus populaire chez les catholiques qu'elle ne le fut chez les peuples de l'antiquité. Voilà pourquoi cet art est, dans ses conditions essentielles, plus chrétien que la sculpture, art éminemment plastique, aux formes bien accusées, au relief très-prononcé. Sans doute le génie chrétien a su façonner la sculpture, comme tout le reste, à son image. Mais il n'en est pas moins vrai que la peinture, dans son élément constitutif, est plus chrétienne que la sculpture dans le sien.

Ici se présentent les questions très-importantes qui suivent : 1° Quelles furent les origines de la peinture chrétienne? 2° Quelle part y eut le symbolisme ou l'allégorie? 3° Quels en furent les motifs principaux? 4° Quelles furent ses destinées depuis les catacombes jusqu'au XVIII° siècle? Ces intéressantes et graves questions, nous les traitons esthétiquement et historiquement, *in extenso*, dans plusieurs articles spéciaux. Nous répondons à la première par l'article CATACOMBES; à la deuxième, par les articles ALLÉGORIE, COULEURS; à la troisième, par les articles ANGES, APOCALYPSE, JÉSUS-CHRIST, VIERGE MARIE, RÉSURRECTION; et à la quatrième, par l'article TYPES; sans parler de plusieurs autres articles détachés qui ont trait à ces diverses questions. Il en est d'autres encore, dans lesquels nous avons traité aussi, historiquement et esthétiquement, chacun des genres principaux de la peinture chrétienne, à savoir : la FRESQUE, la MOSAÏQUE, la MINIATURE et les VITRAUX PEINTS. Au premier de ces quatre genres particuliers de la peinture catholique se rapportent, en partie, les articles ALBI (*Cathédrale d'*), PAUL (*Saint-*) de Nîmes, et plusieurs autres; au deuxième, en partie, les articles BASILIQUES, COUPOLE, DÔME, et surtout celui VITRAUX PEINTS; au troisième, les articles FRANCE, VITRAUX PEINTS et TULLE (*Antiphonaire manuscrit de l'église de Sainte-*); enfin, au quatrième, l'article VITRAUX PEINTS et la plupart de ceux qui traitent des églises ogivales, tels que AMIENS, STRASBOURG. — Ces diverses branches de

l'iconographie chrétienne trouvent aussi naturellement leur place au mot PEINTURE, qui nous occupe actuellement; mais l'objet principal que nous nous sommes proposé dans cet article dont nous allons donner l'analyse, ç'a été la peinture à la fresque, la peinture à l'huile, et, dans l'ordre de ces deux genres, une esquisse historique et critique des grandes écoles d'Italie, depuis le XII° siècle jusqu'à la Renaissance, du XVI°.

Les trois chefs des trois plus anciennes écoles de la peinture chrétienne en Italie, furent, en suivant l'ordre chronologique, Giunta, de Pise; Guido, de Sienne; et Cimabué, de Florence. Tous trois, imitateurs des Grecs, ils se rattachent directement à eux par André Ricco, Grec lui-même, qui mourut à Candie, vers l'an 1105. Nous possédons de lui un échantillon peint sur bois, de la manière tout à fait byzantine, qui représente une Vierge presque noire, ayant son Fils dans les bras et la tête ceinte d'une couronne d'or. — Après André Ricco, le plus ancien peintre connu, vient Barnaba, né en Toscane, et mort en 1150. On a de lui, entre autres peintures, une Vierge et son Fils, avec une inscription en grec sur la tête de l'enfant. — Vient ensuite, par ordre de date, Bizzamano l'oncle, qui florissait vers l'année 1184. Il est auteur d'un grand nombre de tableaux dont la plupart sont parvenus jusqu'à nous, et parmi lesquels on remarque une *Sainte-Famille* qui prouve que, durant ces trente années, l'art a fait des progrès. Cette *Sainte-Famille*, d'une grâce infinie de forme et d'agencement harmonieux, est d'un aspect mélancolique et affectueux. Les tableaux de Bizzamano, peints sur fond or, aux contours bordés d'un large trait noir, ressemblent déjà mieux à la nature que les peintures byzantines. — Bizzamano neveu florissait en 1190. Son tableau le plus important est la *Présentation au temple ;* il est remarquable par l'heureuse distribution des personnages, par leur expression naïve et par l'inscription qu'il porte : *Hic Infans cœlum fundavit et terram.* — Giunta, de Pise, l'un des trois chefs des plus anciennes écoles d'Italie, est auteur de fresques exécutées en 1210 dans l'église d'Assise. La plus importante est le *Crucifiement*, composition grande et noble, d'une belle ordonnance, mais où les personnages sont symétriquement rangés, graves et immobiles, comme dans les compositions byzantines. Le coloris, bien inférieur à celui des modèles, ne se compose guère que de tons jaunâtres et rougeâtres, se détachant sur un fond obscur, pour indiquer les chairs et les draperies. — Guido, de Sienne, qui florissait dans cette ville en 1221, inaugure le XIII° siècle. Comme ses prédécesseurs, il ne sort pas des Saintes Familles, et même varie peu les compositions de ses tableaux. Mais quelle grâce, quelle naïveté charmante, quelle expression tendre et céleste dans ses délicieuses peintures! Les deux plus remarquables sont un tableau composé de six personnages, la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean, deux saints et une sainte couronnée, portant un étendard qui paraît être celui de Sienne; l'autre tableau représente une Vierge assise avec son Fils dans ses bras, entourée de deux saints et de deux saintes. Les accessoires sont délicieux et l'emportent certainement sur le principal de la composition, dont les formes sont roides et beaucoup trop arrêtées. L'œuvre de Guido, de Sienne, est des plus remarquables; et sa *Vierge aux oiseaux*, en particulier, est un chef-d'œuvre qui ne redouterait pas la comparaison avec les plus belles toiles du XVI° siècle. — Après Giunta, de Pise, et Guido de Sienne, vient Cimabué, de Florence, né en 1240 et mort en 1300. C'est un imitateur des Grecs, plus intelligent, plus habile que ses devanciers, mais qui n'a encore nulle indépendance, nulle originalité. En examinant sa célèbre *Madona*, on demeure convaincu que, supérieur à Guido, de Sienne, et plus encore à Giunta, de Pise, Cimabué, toutefois, n'est pas le premier des peintres italiens. Il n'a point été, comme on le croit généralement, le restaurateur de la peinture du moyen âge : il a eu des prédécesseurs qu'il n'a pas toujours égalés à certains égards, comme on en a fait la remarque à propos de Guido, de Sienne; mais il a pris son essor plus tard, à cause des grandes fresques d'un beau style que l'on doit à son pinceau; et l'on peut dire que, sous ce rapport, il a plus mérité de son art. — Après Cimabué, Giotto, son élève, né en 1276 et mort en 1336, peut être appelé le Raphaël de son temps. Tout en lui annonce l'étude de la sculpture; il a des plis larges et majestueux; quelquefois même ses personnages ressemblent trop à des statues. Il peignit à Assise des traits de la vie de saint François, à côté des fresques de son maître Cimabué. Plus Giotto avance dans son entreprise, plus on voit qu'il devient correct et élégant; il soigne plus les extrémités, les attitudes. Il est pour les Italiens le père de la nouvelle peinture, comme Boccace est le père de la nouvelle prose. — Des innombrables peintures qu'il laissa dans les principales villes d'Italie, il ne reste aujourd'hui que quelques fragments qu'on puisse regarder comme authentiques. A Padoue, dans la petite chapelle de l'Arena, on admire encore les principaux traits de la vie de Jésus-Christ, peints par lui, aidé, dit-on, des conseils du Dante. —

Florence possède le tableau le plus authentique qui existe de Giotto. Il représente le couronnement de la Vierge, scène mystique qui se passe entre le ciel et la terre, et qui, n'entrant que difficilement dans le domaine de la poésie et de la peinture, semble appartenir d'une manière spéciale à la peinture. Cet ouvrage contient pour ainsi dire un abrégé de toutes les innovations que Giotto avait disséminées dans les autres. L'enfant Jésus n'est plus le même, ni pour le caractère, ni pour le costume; le type byzantin primitif, encore reconnaissable dans Duccio et Cimabué, a totalement disparu; les anges des quatre compartiments sont char-

mants pour la variété et pour la grâce; mais il a répudié le costume adopté par ses devanciers, et pour rendre la différence plus tranchante, il leur a mis des instruments de musique entre les mains. — Giotto eut de nombreux élèves; mais, avant de consacrer quelques détails aux principaux d'entre eux, nous revenons à l'école de Sienne, que nous avons laissée, à la mort de Guido, son illustre chef. — Sienne entrait alors dans une voie de prospérité, à laquelle la victoire de Monte Aperti servit pour ainsi dire de couronnement. A cette même époque appartiennent Bonamico, Parabuoi, Diotisalvi; et sur la fin du siècle on voit apparaître Duccio, dont le grand tableau est un chef-d'œuvre, parmi tous les monuments qui appartiennent à l'école byzantino-toscane. — En 1355, florissait Simon Memmi, ainsi que Ambroise et Pierre de Lorenzo qui, selon toute apparence, étaient frères, et qui ornèrent leur patrie d'une multitude d'ouvrages admirables. Le seul, bien authentique, qu'on connaisse de Pierre de Lorenzo, se trouve dans la sacristie du dôme de Sienne. Il représente quelques traits de la vie de saint Jean-Baptiste, et il offre une parfaite ressemblance de style avec celui de son frère Ambroise. Ils ont exécuté l'un et l'autre la grande fresque du Campo-Santo de Pise, qui représente la vie extérieure des Pères du désert, et qui, malgré le manque de perspective et les incorrections du dessin, n'est pas moins un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité. — Simon Memmi, contemporain et compatriote des Lorenzo, a été tout aussi heureusement inspiré que ses devanciers, dans le choix de ses compositions, tirées la plupart de la vie de quelque saint populaire, comme la vie de saint Dominique, qu'il peignit dans la chapelle des Espagnols à Florence, et celle de saint Rainier, qu'il divisa en plusieurs compartiments. Ces deux peintures, surtout la dernière, sont remarquables pour la richesse et la variété des détails, pour les inventions pittoresques et pour l'abondance et la naïveté des inventions poétiques. — Quant aux élèves de Giotto, le nombre en fut prodigieux, et leurs peintures se ressemblent toutes, au premier aspect, par le caractère général de tête, les yeux longs et petits, très-rapprochés vers la racine du nez, et limités par deux lignes presque parallèles. Les trois plus célèbres furent Stefano, Taddeo Gaddi et André. Le premier se fit remarquer par ses peintures à fresque dans le cloître du Saint-Esprit à Florence; elles excitèrent une admiration universelle, à cause de l'illusion produite par la combinaison et la proportion des lignes d'architecture. S'étant déjà fait un nom du vivant de Giotto, il fut chargé de continuer plusieurs de ses travaux, après sa mort, à l'église de Saint-François d'Assise, et il s'acquitta dignement de cette tâche glorieuse. — Taddeo Gaddi marcha plus fidèlement encore que Stefano sur les traces de son maître, n'aspirant jamais à grandir sa manière, et se contentant de le surpasser quelquefois par la vivacité et la fraîcheur de son coloris. — Nous devons au moins une mention à deux autres peintres de l'école de Giotto, qui fleurirent à la même époque, Pierre Laurati et Buffamalcco. — Giottino fut aussi un artiste de progrès. Pour la grâce des figures, pour le dessin, et pour tout ce qui demande du sérieux dans l'expression, il laissa tous ses devanciers derrière lui, et il sut mieux qu'aucun d'eux tirer un parti admirable de la figure humaine, comme on peut en juger par ses belles peintures à fresque de l'église de Santa-Croce. Aucun artiste de cette école ne cultiva la peinture avec autant d'enthousiasme et de désintéressement. Il mourut de consomption, presque à la fleur de l'âge. Indépendamment de Giottino, on remarque, dans un rang inférieur, Agnolo Gaddi, fils de Taddeo, dont on a encore un grand nombre de peintures dans l'église de Santa-Croce, et Antoine le Vénitien, son élève, qui lui fut bien supérieur dans une grande composition qu'il fit au Campo-Santo de Pise, où il acheva de peindre la légende de saint Rainier, commencée par Simon Memmi.

André Orcagna, le Michel-Ange de son siècle, cultiva avec un grand succès la sculpture, l'architecture et la peinture, composa des sonnets, et fut admirateur passionné du Dante, sur lequel il exerça son pinceau. Le Campo-Santo de Pise nous offre encore trois pages importantes de ce grand artiste, *le Triomphe de la mort*, *le Jugement dernier* et *l'Enfer* qu'il n'eut pas le temps d'achever. Toute cette vaste composition porte l'empreinte du terrorisme mystique qui domine dans la première partie du *Livre de la divine comédie*, bien que le peintre, en s'inspirant du génie du poëte, se soit chargé de féconder à sa manière les précieux germes qu'il lui empruntait. Mais c'est surtout dans la chapelle Strozzi, à Florence, qu'on peut admirer la grâce, l'énergie et la fécondité de son pinceau. — Réflexions au sujet de l'influence exercée sur la peinture chrétienne de cette époque par la *Divine comédie* et par saint François, saint Dominique et saint Thomas, astres de science et de sainteté. Résumé des progrès que la peinture a faits et des principaux traits qui la caractérisent dans la période que nous venons de parcourir. — Cette merveilleuse période fut la belle époque de la peinture chrétienne. Nous la mettons (en y comprenant l'école mystique proprement dite, qui en fut la plus haute expression,) au-dessus de toutes les autres, même au-dessus de celle de Raphaël, dans sa dernière manière. Aucune, en effet, n'a réuni comme elle toutes les conditions de la vraie peinture catholique, telles qu'elles découlent nécessairement du principe surnaturel et divin de la nouvelle et mystérieuse poétique de l'Incarnation. Ce qu'il y a de remarquable dans cette école qui commence à Guido, de Sienne, et se perpétue jusqu'au Pérugin et à Raphaël, c'est que, exempte de la roideur, de la sécheresse et de la dureté de l'école byzantine, autant que des formes luxuriantes et du coloris

très-accusé de la Renaissance, elle tient un juste milieu entre ces deux extrêmes limites d'un hiératisme dégénéré et d'un naturalisme outré. Ceux qui prétendent que la perfection du genre consisterait dans la correction du dessin, qui a manqué à la plupart des peintres de la période dont il s'agit, ne prennent pas garde que cette correction absolue du dessin, qu'ils tiennent en si grande estime, n'est, de même que le coloris, qu'une condition relative, accessoire même, dans la peinture chrétienne, dont la condition suprême est l'expression. De là vient qu'en présence de la grande madone de Guido, de Sienne, et des personnages qui complètent cet admirable tableau, nous sommes autrement pénétrés du sentiment intime de la beauté mystique, la plus ravissante de toutes, qu'à la vue de telle peinture relativement moderne, plus correcte d'ailleurs, plus élégante, plus finie que celle du peintre siennois. Et même, entre deux œuvres du même peintre, également correctes, également finies, au point de vue des connaisseurs ordinaires, celle-là sera incomparablement plus belle aux yeux de l'homme nourri des grands principes de l'esthétique sacrée, qui offrira, au degré le plus élevé, l'expression céleste, surnaturelle, propre au génie chrétien. — Application de ces réflexions au tableau de la *Vierge à la chaise*, de Raphaël, comparé à celui des *Fiançailles de la Vierge*, du même maître. — A quelles étranges appréciations peuvent se laisser aller les critiques qui jugent au point de vue naturaliste les tableaux religieux! — Causes de la décadence de Raphaël, beaucoup plus sensible encore chez ses successeurs même immédiats. — Combien il est difficile, pour ne pas dire impossible, de tenir la balance juste entre les exigences du dessin, des proportions, de la correction, et celles plus importantes encore de l'expression mystique et de ses accessoires obligés. — La gloire des illustres peintres compris dans ce grand cycle catholique qui embrasse les XIIIe, XIVe et XVe siècles que nous venons de parcourir, c'est d'avoir su se maintenir dans le culte, dans la pratique du beau idéal, surnaturel ou divin, auquel Raphaël n'eut pas le courage de rester fidèle jusqu'à la fin de sa vie, si courte d'ailleurs; et la gloire non moins grande des Overbekc, des Steinle, des Hauser et d'autres artistes de notre temps, c'est d'avoir eu assez d'intelligence et de portée pour apprécier l'excellence de la peinture au moyen âge, et assez de résolution pour la remettre en honneur, malgré les préjugés enracinés auxquels elle était en butte depuis trois cents ans, dans nos livres et dans nos académies.

Les traditions et la pratique de la peinture ne furent donc jamais entièrement perdues, non plus que celles des autres branches de l'art. Cette prétendue nuit affreuse qui se serait appesantie sur l'Europe durant tout le moyen âge, n est donc qu'une vaine fantasmagorie produite par l'ignorance et la routine des écrivains qui se répètent à satiété les uns les autres sur ce point comme sur le thème par trop usé de la Renaissance, au XVIe siècle. Celle de la peinture chrétienne remonte plutôt à Giotto ou à Guido, de Sienne, qu'à Raphaël.—Réflexion très-judicieuse de M. Artaud de Montor sur l'injustice dont les admirateurs exclusifs de ce grand peintre se rendent coupables envers les grands maîtres qui l'ont précédé, et dont ils ne daignent pas même prononcer les noms. Raphaël n'est pas tombé tout d'un coup du ciel pour illustrer le siècle de Jules II et de Léon X; son sublime talent est l'addition de tous les talents qui existaient précédemment; il est bon que ces talents soient également connus. — Après cette esquisse historique et critique de la peinture chrétienne en Italie, objet de l'article *Peinture*, que nous venons d'analyser, nous en consacrons un spécial à la célèbre école de peinture de Venise; en voici l'analyse succincte : Les plus anciens peintres vénitiens connus sont : Juste et Antoine de Padoue, élèves de Giotto, auteurs des fresques de la coupole du baptistère, et Guariente, de Padoue, qui, en 1365, a exécuté les fresques de l'église des *Eremitani* de la même ville. Viennent ensuite, de 1444 à 1498, les Vivarini (Louis, Jean, Antoine et Barthélemy), de l'île de Murano, qui peuvent être regardés à bon droit comme les fondateurs de l'école de Venise. Cette illustre cité montre encore à l'admiration des voyageurs, dans ses églises et dans ses musées, plusieurs madones dues à leur pinceau éminemment religieux.—Après les Vivarini, nous trouvons François Squarcione, né à Padoue en 1394 et mort en 1474; il forma de nombreux élèves; mais il ne reste de lui qu'une seule peinture authentique, *Saint Jérôme*.—Un des élèves de Squarcione, André Mantegna, peintre graveur, né à Padoue en 1430 et mort en 1505, composa un grand nombre de tableaux ou de fresques, parmi lesquels on remarque à Milan *Saint Martin*, *Saint Marc*; à Vérone, la *Madone entre trois Apôtres et trois Saints*; et actuellement, au Musée de Paris, la célèbre *Vierge de la Victoire*. — Vers la même époque, de 1421 à 1517, florissaient les frères Bellini (Gentile et Giovanni) : le premier, auteur de la *Procession de la sainte Croix sur la place Saint-Marc*; le second, d'une délicieuse *Madone, les mains jointes pour protéger le sommeil de l'Enfant-Jésus*, et une autre non moins belle, *entre sainte Catherine et saint Jean l'Evangéliste*, toutes deux dans la sacristie de l'église du Rédempteur. — On doit à Cima Conégliano des chefs-d'œuvre, parmi lesquels on admire *Saint Pierre martyr*, une *Nativité*, l'*Incrédulité de saint Thomas*, et la *Vierge sur un trône, au milieu de quelques saints*. Mais parmi les peintres de cette remarquable école mystique de Venise brille d'un éclat tout particulier Vittore Carpaccio, de 1502 à 1522. Presque toutes les peintures sorties de son pinceau fécond sont autant de chefs-d'œuvre.—A la même époque, nous remarquons Marco Basaïti, Vincenzo

Catena, Giovanni Mansueti, Francesco Santa-Croce, Giovanni d'Udine, Sebastiano Florigorio d'Udine, et plusieurs autres, qui restèrent généralement fidèles aux célestes inspirations de la peinture chrétienne, dans les fresques et les tableaux si nombreux et si peu connus dont ils ornèrent les églises de Venise et ses palais somptueux. On ne peut pas en dire autant de leurs contemporains il Giorgione, Tizzano Vecelli, Paris Bordone, Giovanni Antonio Pordenone (de 1461 à 1576), qui, par l'introduction du naturalisme dans la peinture chrétienne, ont commencé la décadence de cet art divin. Quant à leurs successeurs directs, tels que le Titien et le Tintoret, son élève (pour m'en tenir aux peintres vénitiens), qui, durant le xvie siècle, ont consommé cette triste décadence, on peut dire que la grâce, le coloris et la finesse de dessin qui brillent dans leurs œuvres, ne sauraient racheter l'absence de plus en plus sensible de l'expression mystique dans les sujets religieux qu'ils ont traités, et qui ont fini par devenir simplement pour eux un prétexte à l'exhibition du naturalisme le moins déguisé. — On nie que l'art, même en tant qu'art, n'ait pu que gagner à progresser dans cette nouvelle voie. En effet, délaisser l'expression morale et surtout l'expression mystique, la plus haute de toutes, pour courir après la beauté physique et charnelle, ce n'est pas, même au point de vue humain, avancer, mais bien reculer. Tous les systèmes que l'on voudra n'empêcheront jamais que dans l'homme l'âme ne soit au-dessus du corps, et que le sentiment mystique ou surnaturel ne l'emporte sur le sentiment humain ou naturel. Et voilà précisément ce qui explique la supériorité des sujets moraux sur les sujets physiques, et celle des sujets religieux sur les sujets profanes ou simplement moraux. Cela est si vrai, que les critiques et les artistes naturalistes eux-mêmes sont obligés d'en convenir, lorsqu'ils examinent la question sans préjugés d'école ou de passion. Nous citons le témoignage de l'un d'entre eux, d'un connaisseur, d'un admirateur déclaré de la Renaissance, à qui néanmoins la force de la vérité arrache ce remarquable aveu, relativement à la supériorité incontestable des sujets religieux sur les sujets profanes. « Titien, dit-il, a été l'artiste le moins dévot de son temps; allant plus loin que ceux de ses prédécesseurs qui avaient peu à peu émancipé l'art du dogme et fondé son indépendance, il est franchement sorti de la foi pour prendre tous les sujets que lui fournissait son imagination, son goût, ses caprices. Et cependant les œuvres qui ont surtout immortalisé le nom de Titien, comme celui de Raphaël, sont des tableaux sacrés. C'est que dans les sujets religieux se trouvent et se trouveront longtemps encore, pour tous les arts, les dernières difficultés et la dernière grandeur. » — *Voy.* Venise (*Ecole de*).—Enfin, après avoir, dans ces deux articles Peinture et Venise, démontré, par l'indication et la description de tableaux des diverses écoles et par le raisonnement, combien l'expression mystique est la condition essentielle du beau dans la vraie peinture religieuse, nous consacrons un article spécial à une autre école qui a gardé plus particulièrement le nom de *mystique*, pour avoir poussé encore plus loin que les autres l'expression de ce caractère du génie chrétien. Les trois plus grands peintres de cette école, qui fleurit pendant le xve siècle et les premières années du suivant, furent Fra Angelico de Fiesole, le Pérugin et Raphaël. En ces trois illustres peintres se résument les beautés les plus chastes, les plus suaves, les plus célestes de la peinture mystique.—Réflexions préliminaires sur la nature et les effets du mysticisme, qui est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie. — Le mysticisme explique et seul il peut réaliser l'intime connexion qui existait, dans les beaux siècles de la foi chrétienne, entre l'art et cet ordre de sentimens mystérieux, exaltés, qui donnent à l'âme qui les éprouve une sorte d'avant-goût de la vie céleste. Si cette exaltation est comme le sceau de prédestination dont Dieu marque provisoirement les plus privilégiés parmi ses élus sur la terre, il est certain que la peinture se trouve singulièrement ennoblie par son intervention dans cet ordre de phénomènes; elle y paraît véritablement comme une fille du ciel, et c'est là seulement qu'elle est élevée à sa plus haute puissance.

Par une conséquence nécessaire, les artistes qui ont le mieux compris ce genre de besoins, et qui ont le mieux réussi à le satisfaire, sont aussi ceux qui doivent occuper les degrés supérieurs de la hiérarchie, et qui ont plus particulièrement mérité le surnom de *divins*. Tels sont, du moins en grand nombre, ceux dont nous venons d'esquisser les œuvres. Mais nous devions une attention particulière aux trois grands maîtres de l'école mystique par excellence, celle de l'Ombrie, que nous avons nommés tout à l'heure. Le premier est le bienheureux frère Angélique, *Fra Angelico*, de Fiésole, dont le talent supérieur et hors ligne ne pouvait, même de l'aveu d'un historien critique des plus en renom dans l'école naturaliste, ne pouvait être que le partage de la plus haute sainteté. Cependant cette supériorité ne consiste ni dans la perfection du dessin, ni dans le relief des figures, ni dans la vérité des détails, non plus que dans une savante distribution des ombres et de la lumière; il y a même dans l'œuvre de ce grand maître d'autres imperfections que condamnent les principes de la peinture moderne la plus élémentaire. Mais ces diverses imperfections tiennent moins à l'impuissance de l'exécution, dans l'artiste, qu'à son indifférence pour tout ce qui était étranger au but fondamental qui occupait son imagination, l'expression du sentiment mystique. La componction du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions

profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux que le génie de frère Angélique se plaisait à parcourir et qu'il recommençait avec le même amour, quand il l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, et pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une fatigante monotonie, on y découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout dans le couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation ; c'est dans ces sujets mystiques si parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues, mais infaillibles, de son âme, qu'il a déployé avec profusion les ineffables richesses de son imagination. — Enumération raisonnée des œuvres de *Fra Angelico :* fresque du couvent de Saint-Marc de Florence ; miniatures des livres de chœur de la même église, et celles de Saint-Dominique de Fiésole ; deux reliquaires peints à *Santa-Maria-Novella* de Florence ; incoronation dans la galerie du Louvre, à Paris ; histoire de saint Laurent et de saint Etienne, en six compartiments, grande peinture à fresque du Vatican ; trois petits tableaux pour l'église Saint-Dominique de Pérouse, dont deux sont aujourd'hui au Vatican, et représentent plusieurs traits de la vie de saint Nicolas. — Benozzo Gozzoli, le plus chéri des élèves de *Fra Angelico ;* son influence sur l'école Ombrienne ; ses œuvres. — L'école mystique définitivement fixée en Ombrie, par Gentil de Fabriano, autre élève de *Fra Angelico ;* par Nicolas de Foligno et Fiorenzo di Lorenzo. — Commencements de Pérugin ; son style dès lors irrévocablement fixé, quant au fond ; ses types fondamentaux adoptés, sa tendance mystique, aussi prononcée qu'elle le fut jamais, et sa vocation comme artiste chrétien arrêtée d'une manière irrévocable. Il entre dans la voie du *progrès*, quant à la partie technique de son art, sans cependant compromettre la pureté des traditions qu'il avait reçues de ses devanciers. Arrivé à Florence, envahi par le naturalisme et le paganisme, il y excite une admiration presque universelle, par la nouveauté du style, de la manière et des types. Dès lors, la vogue dont il jouit à Florence, en Italie et jusque dans les pays étrangers, est telle que ses ouvrages deviennent la matière de spéculations fort lucratives pour un grand nombre de négociants. — A l'âge d'environ trente ans, il retourne à Pérouse, d'où il est, assez peu de temps après, appelé par le pape Sixte IV à Rome, pour y peindre, sur les murs intérieurs de sa chapelle, trois grandes compositions, l'Assomption de la Vierge, impitoyablement détruite pour faire place au Jugement dernier de Michel-Ange ; le Baptême de Jésus-Christ, et la tradition des clefs à saint Pierre, deux chefs-d'œuvre qu'on peut admirer encore aujourd'hui. Il exécute à Rome d'autres belles peintures, celles de la tour Borgia, au Vatican, celles du palais Colonna et celle de l'église Saint-Marc. Depuis lors jusqu'à l'année 1500, son talent fleurit pendant un quart de siècle, sans symptômes visibles de décadence. Dans cet intervalle paraissent tous ces magnifiques tableaux qu'on admirait autrefois dans les églises de Pérouse, et dont le plus grand nombre a été dispersé dans les principales villes de l'Italie, ou même dans des contrées étrangères. — C'est dans l'église de Saint-Augustin de Pérouse, qu'il faut admirer, dans l'*Adoration des Mages*, un des chefs-d'œuvre de Pérugin. Ce tableau, sous le rapport de l'ordonnance du coloris, du costume, des types, des airs de tête et des détails poétiques dont il est plein, pourrait soutenir le parallèle avec les plus célèbres productions des artistes contemporains, sans en excepter Raphaël. Néanmois, son chef-d'œuvre fut le tableau de l'*Ascension*, qu'il peignit pour l'église de Saint-Pierre, dans sa ville natale, et qui fut terminé en 1495, époque où le génie de ce grand artiste atteignit son apogée. C'est son meilleur tableau à l'huile, comme sa meilleure peinture est celle qu'il exécuta dans le même temps dans le cloître de Sainte-Marie-Madeleine à Florence, et que Rumorh signale comme le plus parfait ouvrage qui soit sorti de sa main. — Par une exception glorieuse, que la vitalité des doctrines dont il nourrissait ses disciples, peut seule expliquer, la décadence dont furent empreints les produits de sa vieillesse, ne fit point dégénérer son école ; elle fleurit, au contraire, plus que jamais sous ses auspices, et ce fut d'elle que sortit alors celui qu'à juste titre on peut appeler, du moins pendant la plus belle partie de sa vie, le prince de l'art chrétien. — Ce fut vers l'an 1500, que Raphaël vint à Pérouse et se fit l'élève du Pérugin, qui alors était à l'apogée de sa gloire. D'abord disciple docile, il semble marcher scrupuleusement sur les traces de son maître, n'osant s'écarter ni de son style, ni de ses types, ni de l'ordonnance traditionnelle de ses compositions. Il avait à peine vingt et un ans, quand il termina le *Sposalizio*, sujet particulièrement approprié à une imagination pure et poétique, telle qu'était alors la sienne. C'était une légende que l'art du moyen âge avait mise en œuvre pour la première fois, et qui rentrait plus particulièrement dans le domaine des artistes ombriens, à cause de sa simplicité naïve et de son sens profond. Plus on admire cette œuvre à la fois naïve et sublime, plus on sent qu'il a voulu, par les airs de tête, par les attitudes, par le choix si bien entendu des costumes et par tous les autres détails accessoires, entourer ses deux principaux personnages de tout ce qui peut donner l'idée d'une pureté céleste. Premier voyage de Raphaël à Florence. Entre l'année 1505 et l'année 1508, il interrompt à

plusieurs reprises son séjour dans cette dernière cité, pour aller revoir sa ville natale et l'atelier de son vieux maître, ce qui explique en partie sa persévérance dans les voies que ses devanciers lui avaient tracées, persévérance pour ainsi dire héroïque, si l'on a égard aux tentations de tout genre dont il était circonvenu. C'est à ce court intervalle de trois années, époque la plus intéressante, au point de vue de l'esthétique chrétienne, de sa carrière d'artiste, que sortirent de son pinceau tous ses chefs-d'œuvre dont plusieurs se trouvent aujourd'hui dispersés dans les différentes capitales de l'Europe.— Le premier en date, après le *Sposalizio*, est le tableau de l'*Assomption*, qui a passé de l'église de Saint-François à Pérouse, dans la galerie du Vatican, et qui est encore une *imitation* du Pérugin. En même temps, nous le trouvons occupé de trois grands ouvrages dans la même ville, savoir: une *Madone* pour les religieux de Saint-Antoine; le même sujet, avec plusieurs accessoires de grandes et de petites dimensions; enfin la fresque fameuse de *Saint-Sévère*, qui offre une remarquable analogie avec la partie supérieure de la *Dispute du Saint-Sacrement*, dans une des chambres du Vatican. A la même époque, il peignait pour le duc d'Urbin, le *Saint Michel combattant les monstres* et le *Saint George à cheval*, qui sont aujourd'hui au musée de Paris. — De 1506 à 1508, le pinceau de Raphaël, de plus en plus fécond, multiplie et varie les représentations de la Vierge avec un succès dont il n'y avait jamais eu d'exemple.—Appelé à Rome, en 1508, par Jules II, il commence par peindre sur la voûte et les quatre murs de la salle dite de la Signature, au Vatican, la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie* et la *Jurisprudence*, quatre grandes compositions qui embrassaient les principales divisions de l'Encyclopédie du temps. Familiarisé avec l'allégorie religieuse, Raphaël en fait ici une application admirable, et de ses inspirations combinées avec celles des hommes dont il emprunte les lumières, résulte, pour l'éternelle gloire du catholicisme et de l'art chrétien, une composition sans rivale dans l'histoire de la peinture, et l'on pourrait ajouter sans nom. Des quatres figures allégoriques qui occupent les compartiments de la voûte, et qui furent toutes peintes immédiatement après l'arrivée de Raphaël à Rome, celles de la *Théologie* et de la *Poésie* sont sans contredit les plus remarquables. La dernière se reconnaîtrait encore à l'inspiration calme de son regard, lors même que ses ailes, ses étoiles d'or et le bleu céleste de son manteau ne feraient pas une allusion assez claire aux régions supérieures vers lesquelles elle est appelée à prendre son essor. La figure de la *Théologie* n'est pas moins admirablement appropriée au sujet dont elle est en quelque sorte le sommaire; elle montre du doigt la partie supérieure de la grande composition qui lui correspond, et c'est là que l'artiste a proposé un aliment inépuisable à la sagacité comme à l'enthousiasme du spectateur. — Division de l'ouvrage en deux parties principales, le ciel et la terre, unis par un lien mystique, qui est le sacrement de l'Eucharistie. — Distribution en divers groupes très-pittoresques et très-animés, aux deux côtés de l'autel, des personnages qui ont le plus honoré l'Eglise par leur science et leur sainteté. — Gloire, formant la partie supérieure du tableau, et qui est, en quelque sorte, un résumé de toutes les compositions partielles sorties depuis un siècle de l'école ombrienne. — Pour tout ce qui tient à l'expression de la béatitude céleste, le pinceau des artistes ombriens, à force de s'être exercé exclusivement sur des sujets mystiques, avait opéré des merveilles en ce genre; et Raphaël, en les surpassant tous, et en se surpassant enfin lui-même, semble avoir fixé les bornes fatales au delà desquelles l'art chrétien, proprement dit, ne pouvait plus désormais avancer.—C'est après l'exécution de ce chef-d'œuvre, que commence la défection de Raphaël à l'inspiration purement mystique et chrétienne, défection qui serait incroyable, si elle ne nous était attestée par les œuvres des dix dernières années de sa vie (1510-1520). Nous disons défection, et non évolution d'une époque à l'autre, parce qu'il y a évidemment, dans ce brusque passage du genre mystique au genre naturaliste, solution de continuité, abjuration d'une foi antique en matière d'art pour embrasser une foi nouvelle. Considéré dans cette dernière phase de sa carrière artistique, Raphaël entre dans la catégorie de ces peintres sensualistes de la Renaissance, dont il fut le point de départ, et qui l'eurent bientôt dépassé dans cette voie de décadence de l'art chrétien. Nous avons déjà dit les motifs qui nous ont empêché de nous occuper, au moins quant à la peinture, de l'art et des artistes de cette regrettable époque; nous n'y reviendrons pas. Puisse le modeste tribut d'admiration que nous avons payé à leurs nobles devanciers si peu connus ou si dédaignés, inspirer le désir de les mieux connaître, de les mieux apprécier, et nous serons plus que récompensé de nos faibles efforts! Comme complément de tous les articles sur la Peinture, que nous venons d'analyser ou d'indiquer, on pourra encore lire ceux-ci : ALBI (*Cathédrale d'*), ALLÉGORIES, ANGES, BASILIQUES, BEAU, CATACOMBES, CONTRASTE, CONTRE-SENS, CONVENANCE, COULEURS, DÉCORATIONS, DÉTAILS, DESSIN, EXPRESSION, FRANCE, JÉSUS-CHRIST, PARADIS, PAUL (*Saint-*) de Nîmes, PISE (*Cathédrale de*), RÉSURRECTION, TULLE (*Antiphonaire manuscrit de l'église de Sainte-*), TYPES.

SCULPTURE.

La sculpture ne doit pas plus son origine au hasard ou à quelques timides essais que les autres arts libéraux. Et ne la voyons-nous pas, en effet, briller d'un grand éclat chez les peuples les plus anciennement connus, bien avant les essais informes qui en furent faits chez d'autres nations? C'est là, il faut en convenir, un terrible argument contre le système de progrès indéfini, tels que l'entendent, en haine de Dieu et de la révélation divine, les rationalistes et les humunitaires du jour. De même que les premiers édifices furent des temples, de même les premières statues furent des dieux. L'art fut soumis au culte, et par conséquent à la tradition. — Sculpture en bois, ou toreutique, — sculpture au moyen de l'argile, ou plastique. — Le plus haut degré de la plastique fut la sculpture de bronze ou de marbre. La sculpture sur bois aboutit à la statuaire chryséléphantine, ou sur ivoire. Tout ce que nous avons dit de la sculpture se rapporte à deux divisions principales, qui sont : 1° la sculpture dans le sens absolu de ce mot; 2° la statuaire proprement dite. Tel est aussi l'ordre que nous allons suivre dans ce résumé :

Il était réservé à l'art chrétien d'élever la sculpture à sa plus haute expression, et de lui donner le plus grand développement qu'elle eût jamais atteint (si l'on excepte les temples et les palais souterrains de l'Inde et de l'Egypte), dans ces admirables églises, sur lesquelles elle a jeté comme un immense voile de broderies aussi belles pour le fini de l'exécution que pour les motifs de la composition. C'est ce que nous remarquons d'abord dans les églises romanes, ensuite et avec une profusion plus grande encore, dans celles en style ogival. On est émerveillé devant nos portails, tels que, par exemple, celui de Saint-Gilles, à la vue de ces détails infinis de sculpture, dont la prodigieuse variété n'altère en rien l'harmonieuse, l'imposante unité; à la vue de ces belles figures d'hommes et d'animaux symboliques et de tous les autres types hiératiques auxquels cette sublime page de pierre et de marbre emprunte un cachet mystérieux et divin. Mais ce qu'il faut admirer dans cette façade, plus encore que la profusion inouïe des richesses sculpturales qu'elle étale à nos regards, c'est le caractère fortement accusé de noblesse et de grandeur que lui imprime l'expression éminemment hiératique des personnages divers qui la composent, non moins que l'ordonnance générale de cette magnifique page de l'art. Description du portail de l'église de Saint-Trophime d'Arles. — « Ce portail, dit un savant antiquaire, dernier soupir du ciseau grec, reporte l'imagination vers les plus belles époques de l'art. Quoi qu'il en soit, les types hiératiques qui occupent une si large place dans sa composition générale, en font la principale beauté et l'élèvent, en somme, au-dessus des œuvres de sculpture de la Grèce les plus vantées. C'est ce qui ressort des détails auxquels nous nous livrons dans la description de cet admirable portail. — Vient ensuite celle du cloître merveilleux de la vénérable basilique, chef-d'œuvre du genre, qui ne le cède peut-être qu'à l'incomparable *Campo santo* des Pisans. C'est la statuaire, qui brille particulièrement sur les colonnes qui surmontent ses élégantes arcades. Il se divise en quatre galeries, dont deux romanes et deux ogivales. On est émerveillé, en errant sous leurs voûtes mystérieuses, de pouvoir lire sur les angles et les chapiteaux de leurs innombrables colonnettes, l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, sculptée en mille caractères divers sur la pierre, avec tous les accessoires hiératiques et symboliques qu'elle doit au génie chrétien. — Ce cloître s'harmonise on ne peut plus heureusement avec l'architecture et la sculpture du portail de la même église, dont il est le vestibule; il n'est pas un artiste en France qui l'ait vu sans l'admirer.

Un autre spécimen des plus remarquables de la sculpture romane, sinon pour le mérite de l'exécution matérielle, au moins pour le cachet profondément symbolique qui le distingue, c'est la grande frise qui contourne l'extérieur de la chapelle sépulcrale, si curieuse par elle-même, de Saint-Restitut. Cette frise, composée de tableaux en relief, représentant des personnages, des animaux et une partie des signes du zodiaque, reproduit, entre autres grandes scènes de l'Apocalypse, celle du Jugement dernier. C'est une des pages monumentales les plus fortement empreintes du symbolisme religieux. On pourra s'en convaincre, en lisant la description détaillée que nous lui avons consacrée à l'article SAINT-RESTITUT. On y verra, à ne point s'y méprendre, la traduction sur la pierre des principales scènes de l'Apocalypse et de certains passages de l'Evangile, dans leurs rapports avec le drame du Jugement dernier. — L'église de Saint-Restitut nous offrira elle-même, dans son intérieur et dans son extérieur, des modèles de sculpture du style roman qui a présidé à sa construction. Dans son intérieur, plein de grâce et de distinction, on remarque au-dessus des pilastres qui soutiennent l'édifice, des groupes de petites colonnes dont les fûts et les chapiteaux, sculptés avec un goût exquis, sont du plus heureux effet. On remarque surtout les res-

tes d'une belle frise dans le genre de celles qu'on voit encore sur les parois de plusieurs églises romanes de la contrée. A l'extérieur on admire une porte d'entrée encadrée par deux demi-colonnes cannelées supportant un fronton dont les corniches sont sculptées avec un goût parfait et une rare élégance. Tout cet admirable système de décoration architecturale, qui offre une ressemblance frappante avec l'art romain, dans sa disposition générale, dans son fronton triangulaire, dans son galbe et dans ses profils, est une œuvre magistrale digne de figurer à côté de l'arc-de-triomphe d'Orange ou de celui de saint Remi. — En ce qui concerne la sculpture ogivale des XIII° et XIV° siècles, nous nous contenterons, pour éviter un double emploi, de rappeler les nombreux détails que contient à cet égard notre article AMIENS (*Cathédrale d'*), parce que ces détails trouvent en partie leur application à ceux dont nous allons donner l'analyse au mot STATUAIRE.

Nous devons auparavant un souvenir aux deux magnifiques spécimens de la sculpture ogivale du XV° siècle, que nous offrent le péristile, le jubé et le chœur de la cathédrale d'Albi. (*Voyez* ce mot). Le porche, composé de quatre grandes arcades à vide, fort élancées, surmontées d'un couronnement à jour, fouillé, ouvragé avec un art et une délicatesse incroyables, serait comparable à un bijou finement ciselé, si ce n'était le grandiose de ses proportions, qui présentent un harmonieux mélange de grâce et de majesté. Le jubé offre tout ce que l'imagination peut se figurer de richesses, et au delà. Rien de plus éblouissant et d'aussi délicat. Les gravures les plus parfaites peuvent à peine en donner une idée. C'est le dernier gothique dans toute sa richesse. La magnificence de ce jubé, auquel nul autre ne saurait être comparé, étonne l'imagination elle-même. On doit en dire autant de toute la vaste enceinte du chœur, qui n'est en quelque sorte que la prolongation du magnifique jubé. Nous y reviendrons à l'article STATUAIRE, qui va maintenant nous occuper.

Le mot *statuaire*, bien que rentrant sous la dénomination générale de *sculpture*, a néamoins une acception propre, qui en restreint le sens à l'*art de faire des statues*. C'est dans cette acception que nous le prenons, à l'article spécial dont il est l'objet. Si nous plaçons cet article, dans son ordre logique, entre la sculpture romane et la statuaire ogivale, c'est que, en effet, dans le style ogival la statuaire joue un rôle important et beaucoup plus important que dans le style roman. Dans celui-ci, la statuaire est circonscrite dans les limites assez étroites de quelques sujets hiératiques et traditionnels, tandis que la sculpture y étale avec profusion les mille motifs de son ornementation brillante et compliquée, ainsi que ses chapiteaux si diversement fouillés et historiés. Dans celui-là, au contraire, la sculpture, bien que merveilleuse aussi de forme et de détails, est primée, en quelque sorte, par ce monde de statues disséminées avec une incroyable prodigalité sur toutes les parois extérieures de l'église gothique, depuis la base jusqu'aux combles les plus élevés. Voilà pourquoi nous appliquons aux églises de cette période architecturale, de préférence aux autres, notre article STATUAIRE. Nous le commençons par combattre ce préjugé du naturalisme et du rationalisme moderne, qu'on ne trouve point, dans la haute antiquité, de trace de la pratique de cet art, qui ne serait parvenu, comme tous les autres, qu'au moyen de tâtonnements et de progrès successifs, à l'état de perfection où nous le voyons aujourd'hui. Nous démontrons le contraire par des faits historiques péremptoires dont voici la simple indication.—Salomon, qui vivait à une époque bien plus reculée que celle des Grecs, nous parle de la fabrication de statues, aussi bien que de la peinture, comme de deux arts déjà très-anciens de son temps. Les statues des chérubins qu'il fit exécuter lui-même, ainsi que d'autres ouvrages en bronze, sont loin d'accuser l'enfance de l'art. On peut en dire autant d'œuvres qui remontent à une antiquité encore plus reculée, telle, que la fabrication du serpent d'airain; celle du veau d'or et la réduction de cette statue en poudre, opérées dans le désert. Que signifie donc cette statue colossale en or, que Nabuchodonosor érigea au milieu du champ de Dura, dans la province de Babylone? Que signifient ces superbes statues de granit extraites des profondeurs du sol ninivite, qui sont venues révéler à nos yeux étonnés un art puissant, vigoureux, indépendant, complétement original, dont on ne soupçonnait pas même l'existence? La statuaire fut donc toujours, comme les autres arts, pratiquée sur le globe, sans qu'on puisse lui assigner une origine locale déterminée. Mais aussi, de même que les autres arts, et dans la mesure qu'elle comportait, elle a été purifiée, ennoblie, surnaturalisée et en quelque sorte divinisée par le génie chrétien. C'est aux cathédrales de Reims et de Strasbourg, que nous nous sommes arrêtés, pour y apprécier la statuaire ogivale, dans les immenses et sublimes pages sculptées qu'elles offrent à nos regards et à notre admiration. Sur toute la surface de leurs splendides frontispices, dans leurs niches innombrables, sur leurs pinacles aériens et sur leurs hardis clochetons, on compte par milliers des statues qui, sous le rapport de la forme, ne le cèdent en rien aux plus belles de l'antiquité, et qui, dans un autre ordre de beauté beaucoup plus relevé, laissent bien loin derrière elles tout ce que l'art païen a pu imaginer et réaliser de plus éclatant. Ce n'est rien moins que le grand drame de l'humanité, qui s'ouvre à la création et ne se ferme qu'à la fin du monde, que ces milliers de statues sont destinées à représenter. Les parties principales de cet immense drame sont divisées et reliées les unes aux autres avec une harmonie, une suite et une gradation qu'on ne se lasse pas d'admirer. A l'intérieur de l'église de Reims,

dans la rosace qui éclaire le croisillon septentrional, on voit Dieu adoré par quatre anges et créant le soleil, la lune, les poissons, les bêtes de la terre, l'homme et la femme. A l'extérieur, autour de l'ogive où s'arrondit la rose, vingt-deux sujets représentent Adam adorant Dieu, la création d'Eve, leur transgression des ordres de Dieu, leur expulsion du paradis terrestre, leur condamnation au travail, figuré par le labour, le filage et divers métiers. — A la rose du croisillon méridional correspondant au septentrional, autour de l'ogive qui encadre cet œil de l'église, on compte vingt-deux sujets. A droite, on distingue clairement la musique, figurée par un homme qui tient à la main droite une clochette qu'il agite et dont il écoute le son. — Les personnages qui accompagnent cette musique, sont ceux du *Trivium* et du *Quadrivium*, la *Grammaire* qui enseigne, la *Rhétorique* qui pérore, la *Dialectique* qui discute, la *Mathématique* qui compte sur ses doigts, l'*Astronomie* qui fixe ses yeux vers le ciel, et la *Géométrie* qui mesure la terre. Au milieu de ces personnifications, on croit voir des prophètes ou des apôtres, ou du moins des confesseurs, qui, pères de la parole sacrée, ont donné leur vie, après avoir annoncé éloquemment les vérités divines. Outre les vingt-deux personnages de ces cordons, on en aperçoit d'autres plus grands, au nombre de sept, à la galerie qui surmonte la rose ; ils ressemblent également aux apôtres et à des prophètes. Entre eux, au-dessus de leur tête et comme les inspirant, on voit huit anges qui sortent des nuages. — A cette rose méridionale, de même qu'à celle du nord, deux figures gigantesques et symboliques, l'Eglise et la Synagogue, sur lesquelles nous reviendrons à l'article STRASBOURG, soutiennent la retombée du cordon d'archivolte. — En retournant du midi au nord de la cathédrale, on voit également deux statues qui servent de pendants à celles-là; ce sont Eve, ou l'idolâtrie ; Adam, ou la religion naturelle. — Ces divers sujets comprennent soixante-trois groupes ou statues isolées; ils conduisent au grand portail, tout aussi naturellement qu'un titre mène à l'ouvrage ou qu'un sommaire prépare à la lecture d'un livre. Ce portail, chef-d'œuvre incomparable de la fin du XIIIe siècle, montre sur le trumeau de sa porte centrale, la statue colossale de la Vierge, couronnée comme une reine et tenant l'enfant Jésus. L'église est une Notre-Dame; donc, la principale, la plus grande figure devait être celle de Marie. Il fallait d'ailleurs offrir cette statue à tous les regards, pour unir entre eux le portail du nord et le portail du sud, et ceux-ci avec le portail de l'occident. — Explication détaillée des trois sujets du paradis terrestre, la chute, la condamnation et l'expulsion de l'homme, dans leurs conséquences immédiates, qui, ébauchées aux portails nord et sud, comme nous l'avons vu précédemment, sont ici amplement développées, dans la représentation des occupations manuelles qui regardent le corps, et dans la pratique des divers arts libéraux, qui concernent l'esprit. — Après le travail des mains et de la tête, après les occupations manuelles et les arts libéraux, la statuaire de la cathédrale de Reims offre le délassement à la campagne en plein air, et le repos chez soi, à la maison. C'est là seulement et à Paris, qu'on voit complétement représenté ce thème si curieux. — Après les délassements viennent les vices et les vertus mis en opposition. A droite, lorsqu'on sort de l'église, montent les vertus ; à gauche, s'échelonnent les vices. Vices et vertus sont debout, animés, se mesurant du regard, se défiant l'un l'autre comme les héros de l'antiquité homérique. Pas de plus beau sujet ni qui prête davantage au drame; c'est un duel à mort, où l'imagination du moyen âge a déployé tout ce qu'elle avait d'invention et de puissance. Les Vertus sont ainsi échelonnées; l'Humilité, la Foi, le Courage, la Chasteté, la Charité, la Sagesse, l'Espérance, et en regard, l'Orgueil, la Lâcheté, la Luxure, l'Avarice, la Folie et le Désespoir.

Créé à la rose du nord, et transgressant les ordres de Dieu, l'homme, dans la cathédrale de Reims, se réhabilite à la même place d'abord, puis à la rose opposée. L'exemple du travail et de la vertu lui est donné, non-seulement à ces deux roses du nord et du sud, à une hauteur de trente ou trente-cinq mètres, mais encore et avec plus de détails, à la portée de la main et au niveau des plus faibles yeux, le long des jambes qui encadrent les ventaux des trois portes de l'occident. L'enseignement est donc complet et en double exemplaire. Ainsi, ayant appris à travailler des mains et de la tête, engagé à se bien conduire par le tableau des vertus et des vices, l'homme peut, maintenant, se développer dans la succession des siècles; il peut parcourir toutes les phases de l'histoire. Nous voyons donc se dérouler sous nos yeux, en centaines, presque en un millier de figures, l'histoire universelle de l'humanité, depuis la création du monde jusqu'à sa fin. Toutefois, car nous sommes dans une cathédrale, c'est l'histoire religieuse proprement dite qu'on a dû représenter de préférence. C'est surtout à l'Ancien Testament et à l'Evangile, que les sujets de la sculpture sont empruntés. Ainsi, de l'expression morale qui domine dans les groupes de statues que nous venons d'analyser, nous passons à l'expression mystique; nous passons de l'élément naturel à l'élément surnaturel; de l'élément humain à l'élément divin; et ici donc, comme dans toutes les autres branches de l'art chrétien, nous rencontrons les deux genres de beauté qui découlent de ces deux sortes d'éléments, et nous ne les rencontrons que là seulement. Mais comme c'est pour l'article STRASBOURG que nous avons réservé la description de cette nouvelle série de sujets, nous omettons celle de Reims, qui, d'ailleurs, n'est que commencée. Toutefois, nous reproduisons les belles pages que le savant

auteur de cette description a consacrées au type de Marie, si diversement et si noblement figuré sur le parvis de la métropole champenoise; et c'est par là que nous terminons cette longue et intéressante citation. — *Voy.* tout l'article Reims.

Quel aspect grandiose et ravissant que celui du magnifique portail de la cathédrale de Strasbourg! L'imagination est extasiée, à la vue de cette surface merveilleusement ouvragée dans toute sa largeur et dans toute sa hauteur qui n'est rien moins que de 230 pieds, sans y comprendre la flèche aérienne qui, après avoir fait corps avec elle, s'élève encore à 210 pieds au-dessus. En face de ce magnifique chef-d'œuvre, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, ou de ses colossales proportions, ou du fini de ses innombrables sculptures, dont la simple énumération fatiguerait la curiosité la plus avide. Quelle vie, quelle expression surnaturelle dans tout ce monde de statues de saints, de vierges, d'évêques, de rois, de reines et de guerriers, qui, groupés dans des niches ouvragées comme de la dentelle, et dans les attitudes diverses de la louange, de l'amour et de la prière, peuplent, comme des hôtes anciens et fidèles, cette magnifique façade de la maison de Dieu! Ce portail, avec ses colonnes effilées qui s'élancent de la base de l'édifice jusqu'à sa plus grande hauteur; avec ses pinacles, ses clochetons, ses fenêtres en lancettes de cent pieds d'élévation; avec la flèche merveilleuse qui le surmonte, est un chef-d'œuvre de majesté, en même temps que de grâce et de légèreté. Ces trois caractères, il les tire de la grandeur de ses proportions, jointe à l'unité d'un plan qui s'allie très-heureusement aux motifs si étonnamment variés de sculpture qui sont entrés dans sa décoration. Et pour nous rendre bien compte de ces diverses conditions que nous offre le célèbre portail, supposons, qu'au lieu d'être tout recouvert de l'immense et transparent réseau de broderie de pierres, qui en rend l'aspect réellement féerique, il soit entièrement lisse; sans doute, on l'admirera toujours, à cause de la symétrie et de la grandeur de ses proportions, comme un monument imposant et majestueux. Mais, privé de cette multitude de sculptures, de profils qui s'harmonisent si bien avec les diverses lignes de l'ensemble général, il aura perdu sa grâce et sa légèreté. Enfin, supposons-le à la fois réduit à de médiocres dimensions, et vide des mille ornements qui le décorent; il ne sera plus qu'un édifice vulgaire simplement correct et régulier, comme on en voit partout. Tel n'est point le portail de Strasbourg si merveilleusement profilé, ouvragé, fouillé; si admirable, surtout, par les mille statues qui le décorent et en font une page vivante et animée sur laquelle on peut lire l'histoire de l'humanité tout entière. N'est-ce pas, en effet, un vrai poëme de pierre que cette immense façade qui, dans ses sujets innombrables et néanmoins symétriquement liés les uns aux autres, sans désordre, sans confusion, retrace à toutes les générations qui paraissent et disparaissent successivement devant elle, les mystères consolants qu'elles doivent croire; les événements historiques qu'elles doivent savoir? Sur cette magnifique page, les yeux les plus opaques peuvent lire tout ce qu'il importe à l'homme de croire, d'aimer et d'espérer. C'est là vraiment un livre populaire, accessible à toutes les intelligences, même les plus vulgaires. Mais n'oublions pas que c'est surtout par ce cachet inimitable d'expression céleste, surnaturelle et divine, que ces monuments se distinguent de tous les autres et surpassent tout ce que l'antiquité a produit de plus achevé. Qu'est-ce que le fameux Apollon du Belvédère, cité comme un des types les plus parfaits de la beauté physique et morale, auprès de la statue qui orne la grande porte de la cathédrale de Strasbourg, statue divine, d'ineffable tendresse et de sereine majesté, qui représente la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras? On voit bien qu'une inspiration, toute différente, dans son origine et dans ses conditions, de l'inspiration humaine, même la mieux organisée, a présidé à cette œuvre merveilleuse.

On peut en dire autant de la plupart des autres innombrables statues qui décorent soit la façade, soit l'intérieur de la basilique, et qui, à ce genre d'expression qui n'appartient qu'à la statuaire vraiment chrétienne, joignent le mérite de la beauté physique, par l'harmonie de leurs proportions, la régularité de leurs traits, la grâce, le naturel et la distinction de leur pose. Maintenant, quelques détails sur les statues du portail, et en particulier sur celles qui remplissent, dans des niches, les immenses cordons en archivoltes ogivales des trois portes d'entrée; la principale en présente cinq, dont le premier reproduit les dix-huit sujets qui suivent : — Création du monde. — Esprit de Dieu porté sur les eaux. — Création du soleil et de la lune. — La séparation des eaux inférieures d'avec les supérieures. — Dieu crée le firmament. — Création des plantes et des arbres fruitiers. — Création des oiseaux et des poissons. — Création des autres animaux.—Création d'Adam et d'Eve. — Dieu leur défend le fruit de l'arbre. — Eve, trompée par le serpent, séduit Adam. — Dieu appelle Adam. — Adam et Eve chassés du paradis. — Naissance de Caïn et d'Abel. — Sacrifice de Caïn et d'Abel. — Fratricide de Caïn. — Fuite de Caïn. Dans les compartiments du second cordon, on remarque les seize sujets suivants : — Abraham demande grâce pour les sodomites. — Sacrifice d'Abraham. — L'arche de Noé. — Cham insulte son père dans l'ivresse. — Jacob voit en songe les anges monter et descendre l'échelle mystérieuse. — Buisson ardent. — Le serpent d'airain. — Moïse frappe le rocher. — Josué et Juda, conducteurs du peuple de Dieu, après Moïse. — Otboniel, premier juge. — Elie laissant son manteau à son serviteur Elisée. — Jonas rejeté sur le rivage par la baleine. — Samson déchire le

lion. — Le roi Ezéchias demande la santé. — Josias fait poser une grande pierre sous un chêne, à Sichem. — La conversion de Manassès. Le troisième cordon représente le martyre des douze apôtres et des diacres saint Etienne et saint Laurent. Le quatrième cordon représente les quatre évangélistes et les principaux docteurs de l'Eglise. Au cinquième et dernier cordon sont représentés les miracles de Jésus-Christ guérissant les malades et les lépreux; rendant la vue aux aveugles; chassant les démons des possédés; ressuscitant les morts; en tout, plus de quatre-vingts sujets historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, qu'on aperçoit et qu'on peut suivre très-distinctement dans les cinq cordons en voussures superposées au-dessus de la grande porte d'entrée. Immédiatement au-dessous, et aux deux côtés de la porte, on voit douze grandes statues représentant les scribes et les prêtres, ceux surtout qui contribuèrent le plus à la mort de Jésus-Christ. Sur le pilier qui sépare la porte en deux battants, on voit cette vierge divine, dont nous venons de parler, qui tient l'enfant Jésus dans ses bras. Au-dessus de la porte, et sur la surface de son tympan triangulaire, le sculpteur a exécuté, en divers compartiments, l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem, le jour des Rameaux; la sainte Cène; le soufflet qu'il reçut chez Caïphe; la flagellation, le couronnement, le crucifiement, la sépulture, la résurrection, l'apparition aux disciples, la scène de Thomas l'incrédule et l'ascension. Il n'a pas oublié la fin tragique de Judas, se pendant par l'instigation du démon, qui paraît derrière lui sous la forme de bouc. Il ne faut pas oublier ces groupes délicieux d'anges qu'on voit sur les angles extérieurs de la grande porte, et qui jouent de divers instruments de musique, traduisant à leur manière le psaume CL°, et célébrant, par leurs concerts, en guise d'intermède, le divin auteur de tant de merveilles. C'est ainsi que cette grande porte d'entrée, avec ses immenses accessoires de statues et d'autres sculptures de toute espèce, peut être considérée à elle seule comme une magnifique histoire de l'univers, depuis sa création jusqu'à sa rédemption par la mort d'un Dieu. — Les deux petites portes de la façade sont surmontées, chacune, de quatre cordons, en ogive, de voussures, dans le genre des cinq de la porte principale. Les niches dont elles sont ornées renferment également de nombreuses et belles statues d'anges et de saints. Immédiatement au-dessus de la porte de droite, dans le tympan ogival qui la sépare des quatre cordons de niches, on voit Jésus-Christ, souverain juge, assis sur un arc-en-ciel; plus bas, la résurrection des morts, et au milieu les réprouvés de toute condition, entrant dans la gueule du dragon infernal. Aux deux côtés de la porte, et immédiatement au-dessous des quatre rangs de cordons, est représentée la parabole du royaume des cieux, par les dix vierges invitées à la noce. Rien de plus naïf, de plus gracieux et en même temps de plus vrai que cette charmante composition, dont le sujet, du reste, s'harmonise si bien avec les autres de la même porte que nous venons d'indiquer. — Sur le tympan de la porte de gauche, on voit la purification de la Vierge, l'arrivée des mages, les sept péchés capitaux, représentés par des statues, dont chacune a sous les pieds une tête où est inscrit le nom de chaque péché capital. Aux deux côtés de ces figures, et comme contraste, on a représenté les quatre vertus cardinales, la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance. — Tels sont les principaux sujets historiques, mystiques, religieux, que la sculpture chrétienne a retracés sur cet immense portail. Quelle harmonie, quelle liaison, quels rapports admirables entre eux! Chacune de ces nombreuses et généralement belles statues est à la place où elle doit être. Essayez d'en changer quelques-unes, et tout l'ordre logique, historique de classement sera interverti, et toute l'harmonie de cette merveilleuse, de cette immense page de pierre, sera bouleversée. Observons que, pour que rien ne manquât à ce caractère de popularité qui est propre aux frontispices gothiques, les dimensions respectives des statues qui les embellissent ont été calculées de manière à ce que chacune pût être facilement aperçue du parvis. Cette précaution de l'architecte et du sculpteur prouverait, à elle seule, que les constructeurs de ces édifices ont voulu que leur vaste surface étalât au grand jour et à la vue de tous les fidèles, l'enseignement historique, parabolique, dogmatique, moral et mystique de la religion, dans son universalité. Que dirons-nous de tout l'extérieur de la cathédrale, et surtout de ses deux beaux portails latéraux? si ce n'est que par le réseau transparent de sculpture dentelée qui l'environne entièrement; que, par la beauté de ses milliers de statues, et la poésie divine des sujets qu'elles représentent, cet extérieur est digne du magnifique portail occidental que nous avons décrit. — En ce qui concerne la statuaire chrétienne du XV° et du XVI° siècles, nous en avons étudié les types, principalement dans la cathédrale d'Albi (*voy.* ce mot), et dans l'église collégiale de Brou (*voy.* VITRAUX PEINTS). La première de ces deux églises nous a offert, au point de vue de la sculpture, son pérystile, son porche et son délicieux jubé. La magnificence de ce jubé, avons-nous dit, étonne l'imagination elle-même. On doit en dire autant, au point de vue de la statuaire proprement dite, de toute la vaste enceinte du chœur qui n'est, en quelque sorte, que la prolongation du jubé, et autour de laquelle on peut librement circuler pour en admirer le travail aussi riche que délicat. Cette belle clôture, surmontée de panaches élégants, ornée de statues de grand prix, donne au chœur, quand on le considère des tribunes supérieures, principalement de celle du fond, l'aspect d'un magnifique écran, qui s'étale avec grâce dans la somptueuse basilique.

En faisant extérieurement le tour de cette magnifique clôture, on y admire soixante et douze belles statues de grandeur presque naturelle, qui représentent les grands et les petits prophètes ainsi que les femmes célèbres de l'Ancien Testament. On a réservé pour l'intérieur, comme la partie la plus digne, les statues des apôtres et celles des anges musiciens qu'on voit au dossier des stalles canoniales, et qui sont ravissantes de forme et d'expression. Tout, dans ce vaste intérieur du chœur, pavé, boiseries, ornements, est en rapport avec la magnificence de l'édifice. — La statuaire du XVIe siècle est représentée dans l'église de Brou, principalement par les trois mausolées de Marguerite de Bourbon, de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau. Ces superbes mausolées, dont la sculpture surpasse tout ce que l'Italie avait produit en ce genre avant Michel-Ange, sont dus au ciseau d'artistes indigènes, la plupart français, qui ont transmis leurs noms jusqu'à nous; c'est une preuve à ajouter à tant d'autres, que nous avions un art complet en deçà des monts, lorsque l'Italie vint nous imposer ses artistes et ses modèles; et même aujourd'hui encore, il n'existe dans cette péninsule rien de plus suave, de plus fini que ces admirables sculptures de l'église de Brou. Mais les emblèmes chrétiens y ont déjà été remplacés par les emblèmes païens, les anges par des Génies. L'inspiration religieuse y est étouffée sous le poids des ornements profanes dont on l'a surchargée. On n'aperçoit partout que tendres devises, chiffres entrelacés, armoiries, lettres initiales liées par des lacs d'amour. Le tombeau de Philibert le Beau, placé à l'entrée du sanctuaire, masque entièrement le maître-autel. On voit que Dieu s'efface de plus en plus dans son temple, jusqu'à ce qu'il en soit totalement exclu.

Indépendamment des articles SCULPTURE, RESTITUT (*Saint-*), STATUAIRE, REIMS (*Cathédrale de*), STRASBOURG (*Cathédrale de*), ALBI (*Cathédrale d'*), BROU (*Eglise de*), que nous avons analysés, en tant qu'ils touchent à la sculpture, on pourra lire, à titre de complément, pour la sculpture sur bois : AMIENS (*Cathédrale d'*) [stalles]; SAINT-MAXIMIN (*Eglise de*) [stalles]; pour la sculpture sur bronze : PISE (*Portes de la Cathédrale de*), et pour la sculpture chrétienne en général, les articles suivants : ARCHITECTURE, ALLÉGORIE, BASILIQUES, BEAU, CARACTÈRE, CATACOMBES, CONTRASTE, CONVENANCE, DÉCORATION, DÉTAILS, DÔME, EXPRESSION, FRANCE, GRANDEUR, LATRAN (*Basilique de Saint-Jean de*), MARIE-MAJEURE (*Sainte*), NARBONNE (*Cathédrale de*), OGIVAL, PAUL (*Saint-*) HORS LES MURS, PIERRE (*Saint-*) de Rome, PISE (*Cathédrale de*), RENAISSANCE, ROMAN (*Style*), TYPES, VITRAUX PEINTS.

Il est une autre sorte de beauté, qui, sans dépendre entièrement de l'architecture, de la musique, de la peinture et de la sculpture chrétienne, leur doit en partie, quand l'art vient se mêler aux grandes scènes de la nature et aux pensées de la foi, ses effets les plus grandioses et les plus touchants. Nous voulons parler de la beauté qui naît des harmonies de la nature et de la religion. Trois articles ont pour but de faire ressortir ce nouveau genre de beauté que les Chrétiens seuls peuvent comprendre, saisir et apprécier. Ces articles sont ceux de la GRANDE CHARTREUSE, du MONT-FERRAT et de la SAINTE-BAUME. D'autres ont pour objet de rechercher, d'expliquer les origines les plus hautes, les plus intimes, et de décrire les effets les plus merveilleux du beau, au point de vue chrétien. C'est à cette catégorie que se rattachent surtout les deux articles RÉVÉLATION et PARADIS. D'autres, enfin, sont consacrés à l'explication particulière de certains mots, d'un emploi fréquent, dans la théorie et dans la pratique du beau dans les arts, tels que ceux-ci : CARACTÈRE, CONVENANCE, DÉTAILS, DÉCORATION, DESSIN, CONTRASTE, COULEUR, EXPRESSION, GRANDEUR, etc.

LISTE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS ET DES ARTISTES CITÉS OU MENTIONNÉS DANS LE DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE.

—

(Les chiffres indiquent les colonnes de ce même Dictionnaire,

—

A

APPENDICE

AU DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE.

ESSAI SUR LE BEAU,

PAR LE P. ANDRÉ.

PREMIER DISCOURS.

Sur le beau en général, et en particulier sur le beau visible.

Messieurs,

Je ne sais par quelle fatalité il arrive que les choses dont on parle le plus parmi les hommes, sont ordinairement celles que l'on connaît le moins. Telle est, entre mille autres, la matière que j'entreprends de traiter. C'est le beau; tout le monde en parle, tout le monde en raisonne. Il n'y a point de cercles à la cour, il n'y a point de sociétés dans les villes, il n'y a point d'échos dans les campagnes, il n'y a point de voûtes dans nos temples, qui n'en retentissent. On veut du beau partout; du beau dans les ouvrages de la nature, du beau dans les productions de l'art, du beau dans les ouvrages d'esprit, du beau dans les mœurs; et, si l'on en trouve quelque part, c'est peu de dire qu'on en est touché, on en est frappé, saisi, enchanté. Mais de quoi l'est-on?

Demandez dans une compagnie aux personnes qui en paraissent les plus éprises, quel est ce beau qui les charme tant? quel en est le fond, la nature, la notion précise, la véritable idée? si le beau est quelque chose d'absolu ou de relatif? s'il y a un beau essentiel, et indépendant de toute institution? un beau fixe, et immuablement tel? un beau qui plaît, ou qui a droit de plaire à la Chine, comme en France, aux Barbares mêmes, comme aux nations les plus policées? un beau suprême, qui soit la règle et le modèle du beau subalterne que nous voyons ici-bas? ou, enfin, s'il en est de la beauté comme des modes et des parures, dont le succès dépend du caprice des hommes, de l'opinion et du goût?

A ces questions, vous verrez aussitôt toutes les idées se confondre, les sentiments se partager, naître mille doutes sur les choses du monde, que l'on croyait le mieux savoir : et pour peu que vous pressiez vos interrogations pour faire expliquer les contendants, vous reconnaîtrez que, si le je ne sais quoi ne vient à leur secours, la plupart ne sauront que vous répondre.

Quelqu'un me dira peut-être : faut-il donc aller si loin pour trouver du beau? ouvrez les yeux, voilà une belle compagnie; écoutez, voilà un bel air. Mais il est évident que ce serait là sortir de la question. Je ne vous demande pas ce qui est beau, disait autrefois un philosophe (759) à un sophiste, qui, sur le même sujet, lui faisait à peu près la même réponse. Je vous demande ce que c'est que le beau? Les deux questions sont bien différentes. Vous répondrez, suivant le style ordinaire, parfaitement juste à celle que je ne vous fais pas. Mais vous ne répondez point du tout à celle que je vous fais. Je vous demande encore un coup, qu'est-ce que le beau? le beau, qui rend tel tout ce qui est beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages de la nature, dans les productions de l'art, en quelque genre de beauté que ce puisse être.

Je sais qu'il y a des philosophes par le monde, qui m'auraient bientôt répondu. Après avoir épuisé sur le beau tous les lieux communs de l'éloquence pyrrhonienne, qui se réduit à prouver aux hommes qu'ils ne savent rien, parce qu'ils ne savent pas tout, ils concluraient sans façon à le mettre au rang des êtres de pure opinion. Mais si ces grands philosophes ne veulent point passer pour des extravagants, qui parlent du beau sans savoir ce qu'ils disent, il faut du moins qu'ils en admettent l'idée, qui est en effet très-constante. Je veux dire, pour ne rien supposer que d'indubitable, qu'il y a dans tous les esprits une idée du beau; que cette idée dit excellence, agrément, perfection; qu'elle nous représente le beau comme une qualité avantageuse, que nous estimons dans les autres, et que nous aimerions dans nous-mêmes. La question est de la développer, en sorte qu'elle devienne manifeste à tous les esprits attentifs; c'est le dessein que je me propose.

J'ai cru, Messieurs, que vous verriez avec plaisir traiter dans vos assemblées acadé-

(759) Platon, dans son grand *Hippias*.

miques une matière si intéressante et si agréable par elle-même, d'ailleurs si peu connue dans la théorie, et cependant si digne de l'être par les grands principes qu'on en peut tirer pour former ses sentiments, son langage, sa conduite sur le vrai beau, qui en doit être la règle. C'est ce qui me donne lieu d'espérer une audience favorable.

Pour donner d'abord un plan général de mon dessein, je dis qu'il y a un beau essentiel et indépendant de toute institution, même divine : qu'il y a un beau naturel et indépendant de l'opinion des hommes : enfin qu'il y a une espèce de beau d'institution humaine, et qui est arbitraire jusqu'à un certain point. Trois propositions qui renferment tout mon sujet, qui font voir l'ordre que je dois suivre en le traitant, et qui commencent déjà, si je ne me trompe, à y répandre quelque jour, par la distinction qu'elles mettent entre les choses qu'on a si souvent coutume de brouiller ensemble. Retenez, s'il vous plaît, Messieurs, cette première division de la matière que je me propose d'éclaircir.

Mais comme le beau peut être considéré ou dans l'esprit, ou dans le corps, on voit assez que, pour ne rien confondre, il faut encore le diviser par ses différents territoires ; en beau sensible et en beau intelligible : le beau sensible, que nous apercevons dans les corps et le beau intelligible que nous apercevons dans les esprits. On conviendra, sans doute, que l'un et l'autre ne peuvent être aperçus que par la raison ; sensible, par la raison attentive aux idées qu'elle reçoit des sens ; et le beau intelligible, par la raison attentive aux idées de l'esprit pur. Je commence par le beau sensible, quoique peut-être le plus compliqué, mais qui d'ailleurs me paraît le plus facile à éclaircir, par les secours que je puis tirer de nos idées les plus familières, pour me faire entendre à toutes sortes de personnes.

D'abord, il est certain que tous nos sens n'ont pas le privilége de connaître le beau. Il y en a trois que la nature a exclus de cette noble fonction : le goût, l'odorat et le toucher. Sens stupides et grossiers, qui ne cherchent, comme les bêtes, que ce qui leur est bon, sans se mettre en peine du beau. La vue et l'ouïe sont les seules de nos facultés corporelles, qui aient le don de le discerner. Qu'on ne m'en demande pas la raison ; je n'en connais point d'autre que la volonté du Créateur, qui fait, comme il lui plaît, le partage des talents.

Toute la question se réduit donc ici au beau qui est du ressort de ces deux sens privilégiés : c'est-à-dire au beau visible ou optique, et au beau acoustique ou musical : au beau visible, dont l'œil est le juge naturel; et au beau acoustique, dont l'oreille est l'arbitre née : l'un et l'autre établis par un ordre souverain, pour en décider chacun dans son district, mais en tribunaux subalternes suivant certaines lois qui, leur étant antérieures et supérieures, doivent dicter tous leurs arrêts.

Celles que l'oreille doit suivre dans les siens, sont d'une théorie trop fine et trop délicate pour me résoudre à commencer par elles. Ainsi, pour la plus grande facilité, je me borne dans ce premier discours au beau sensible, qui est l'objet de la vue. Nous n'aurons encore que trop de matière.

Il faut montrer qu'il y a un beau visible dans tous les sens que nous avons distingués ; un beau essentiel, un beau naturel, et un beau en quelque sorte arbitraire. Il faut expliquer la nature de ces trois espèces de beau visible. Il faut établir quelques règles pour les reconnaître, chacun par le trait particulier qui le caractérise.

Vous voyez, Messieurs, par la manière toute simple dont j'expose mon dessein, que je n'ai nulle intention de surprendre vos suffrages, ni de vous demander grâce pour mes preuves. Mais aussi vous me permettrez de vous demander justice contre l'insolence du pyrrhonisme, dont la folie et le ridicule ne parurent jamais plus palpables que dans cette matière.

Est-il possible qu'il y ait eu des hommes, et même des philosophes, qui aient douté un moment s'il y a un beau essentiel et indépendant de toute institution, qui est la règle éternelle de la beauté visible des corps ? La plus légère attention à nos idées primitives n'aurait-elle pas dû les convaincre que la régularité, l'ordre, la proportion, la symétrie sont essentiellement préférables à l'irrégularité, au désordre et à la disproportion ? La géométrie naturelle, qui ne peut être ignorée de personne, puisqu'elle fait partie de ce qu'on appelle sens commun, aurait-elle oublié de leur mettre, comme aux autres hommes, un compas dans les yeux, pour juger de l'élégance d'une figure, ou de la perfection d'un ouvrage ? Aurait-elle oublié de leur apprendre ces premiers principes du bon sens : qu'une figure est d'autant plus élégante, que le contour en est plus juste et plus uniforme ; qu'un ouvrage est d'autant plus parfait, que l'ordonnance en est plus dégagée; que, si l'on compose un dessin de plusieurs pièces différentes, égales ou inégales, en nombre pair ou impair, elles y doivent être tellement distribuées, que la multitude n'y cause point de confusion; que les parties uniques soient placées au milieu de celles qui sont doubles ; que les parties égales soient en nombre égal, et à égale distance de part et d'autre; que les inégales se répondent aussi de part et d'autre en nombre égal, et suivent entre elles une espèce de gradation réglée ; en un mot, en sorte que, de cet assemblage, il en résulte un tout où rien ne se confonde, où rien ne se contrarie, où rien ne rompe l'unité du dessin ? Et pour descendre de la métaphysique du beau à la pratique des arts qui le rendent sensible, un simple coup d'œil sur deux édifices, l'un régulier, l'autre irrégulier, ne doit-il pas suffire, non-seulement pour nous faire voir qu'il y a des rè-

gles du beau, mais pour nous en découvrir la raison.

Cette raison fondamentale des règles du beau, qui est assez subtile, paraîtra peut-être meilleure dans la bouche de quelque auteur célèbre que dans la mienne. Je n'en connais que deux qui aient un peu approfondi la matière que je traite : Platon et saint Augustin.

Platon a fait deux dialogues intitulés, *du Beau :* son grand *Hippias* et son *Phèdre.* Mais comme dans le premier il enseigne plutôt ce que le beau n'est pas, que ce qu'il est; comme dans le second il parle moins du beau que de l'amour naturel qu'on a pour lui; comme dans l'un et dans l'autre il étale à son ordinaire plus d'esprit et d'éloquence que de véritable philosophie, je renonce à la gloire de prouver ma thèse en grec. Saint Augustin, qui était un aigle en tout, a traité la question plus en philosophe. Il nous apprend même que, dans sa jeunesse (760), il avait composé un livre exprès sur la nature du beau; et nous serions inconsolable de l'avoir perdu, si nous n'en retrouvions les principes dans ceux de ses ouvrages que le temps nous a conservés. Je les trouve surtout bien développés dans son sublime traité *De la vraie religion.* Il y élève son lecteur, du beau visible des arts au beau essentiel qui en est la règle, par une analyse qui ferait honneur à la philosophie moderne. Mais il faut l'écouter lui-même :

« Si je demande à un architecte (761), dit ce saint docteur, pourquoi, ayant construit une arcade à une des ailes de son édifice, il en fait autant à l'autre, il me répondra, sans doute, que c'est afin que les membres de son architecture (762) symétrisent bien ensemble. Mais pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire? Par la raison que cela plaît. Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne doit pas plaire aux hommes, et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît? J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce, en un mot parce que cela est beau. Fort bien. Mais, dites-moi, cela est-il beau parce qu'il plaît, ou cela plaît-il parce qu'il est beau? Sans difficulté, cela plaît parce qu'il est beau. Je le crois comme vous. Mais je vous demande encore : pourquoi cela est-il beau? et si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment, réduit tout à une espèce d'unité qui contente la raison. C'eet ce que je voulais dire. Oui, mais prenez-y garde. Il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où est-ce donc que vous la voyez cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin; cette unité, que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable; cette unité, que votre édifice doit imiter pour être beau, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être parfaitement un? Or, de là, que s'ensuit-il? Ne faut-il pas reconnaître qu'il y a donc au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du beau que vous cherchez dans la pratique de votre art? »

C'est le raisonnement de saint Augustin, dans son livre de la véritable religion, d'où il a conclu, dans un autre ouvrage, ce grand principe, qui n'est pas moins évident, savoir : que c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau en tout genre de beauté. *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est* (763).

J'adopte le principe dans toute son étendue. Mais il n'est encore question que de l'appliquer au beau visible ou optique. On vient de voir qu'il y en a un qui est essentiel, nécessaire et indépendant de toute institution : un beau géométrique, si j'ose ainsi m'exprimer. C'est celui dont l'idée, comme parle encore saint Augustin, forme l'*art du Créateur;* cet art suprême, qui lui fournit tous les modèles des merveilles de la nature, que nous allons considérer.

Je dis, en second lieu, qu'il y a un beau naturel, dépendant de la volonté du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts. Gardons-nous bien de le confondre, comme le vulgaire, avec le beau essentiel. Il en est plus différent que le ciel ne l'est de la terre. Le beau essentiel, considéré dans la structure des corps, n'est, pour ainsi dire, que le fond du beau naturel : un fond, je l'avoue, qui est par lui-même riche et agréable, mais qui, avec tous ses agréments, plairait à la raison plus qu'à l'œil, si l'auteur de la nature n'avait pris soin de le relever par les couleurs.

C'est par leur éclat qu'il a trouvé le moyen d'introduire dans l'univers un nouveau genre de beauté, qui nous offre partout un spectacle si brillant et si diversifié. Il a peint le ciel d'un azur dont la vue ne lasse jamais. Il a tapissé la terre d'une verdure émaillée de mille fleurs, qui nous applique sans nous fatiguer. Il nous étale pendant le jour une clarté pure, qui nous charme par sa distribution partout uniforme. Il nous présente pendant la nuit une illumination naturelle, dont la beauté le dispute à celle du jour, la surpasse peut-être, du moins par la variété de la décoration; et si quelquefois il tire le rideau sur ce grand théâtre de la nature en le couvrant de nuages, c'est pour nous offrir, dans les différentes couleurs dont il les pare, un nouvel objet d'admiration. Dans ce partage d'agréments, il n'a point oublié

(760) *Conf.*, l. IV, c. 13, etc.
(761) S. Aug., *De vera relig.*, c. 30, 31, 32, etc.
(762) Idem. *De mus.*, l. VI, c. 13.
(763) S. Aug., epist. 18, édit. PP. BB.

les spectateurs-nés des merveilles de sa puissance. Il a, comme un habile peintre, diversement coloré les hommes, pour les rendre les uns à l'égard des autres un spectacle encore plus ravissant que le ciel et la terre.

Qu'il y ait un beau naturel, cela donc est évident par le seul coup d'œil de la nature. Que ce genre de beau soit indépendant de nos opinions et de nos goûts, il ne serait pas plus possible d'en douter, si tous les hommes étaient de même couleur. Mais le Créateur en a ordonné autrement. Il y a des peuples noirs et il y a des peuples blancs : et chacun n'a point manqué de prendre parti selon les intérêts de son amour-propre. Je viens de lire le discours d'un nègre (764), qui donne sans façon la palme de la beauté au teint de sa nation. Ajoutez qu'il n'y a presque personne qui n'ait sa couleur favorite. Les uns aiment plus le vert, les autres le bleu, ceux-là le rouge, ceux-ci le jaune ou le violet. Et les peintres mêmes, qui devraient avoir sur cette matière des principes moins flottants, sont partagés en plusieurs sectes sur le mélange qui forme la vraie beauté du coloris. Faisons voir qu'il y a des règles dans la nature, sinon pour juger tous ces différends par un arrêt définitif et contradictoire, du moins pour les mettre en état d'être terminés à l'amiable. Il ne faudra pas même aller bien loin pour trouver ces règles.

Nous n'avons qu'à consulter les juges naturels du beau visible. Que nous disent les yeux ? Ils nous déclarent hautement que la la lumière est la reine et la mère des couleurs. Sa présence les fait naître, son approche les anime, son éloignement les affaiblit, son absence les fait mourir. Vient-elle à reparaître sur l'horizon, nous sommes dans l'instant frappés de l'idée du beau. Et celui même qui est la beauté essentielle a cru ne se pouvoir définir sous une image plus agréable qu'en disant : *Je suis la lumière.* La lumière est belle de son propre fonds. La lumière embellit tout. C'est tout le contraire des ténèbres; elles enlaidissent tout ce qu'elles enveloppent. Or, de toutes les couleurs, celle qui approche le plus de la lumière, c'est le blanc; celle qui approche le plus des ténèbres, c'est le noir. Notre première question est donc décidée par la voix même de la nature. Et si l'orateur des nègres veut paraître dans une compagnie de blancs, il faut qu'il se résolve à n'y servir que de mouche, pour l'embellir par le contraste.

Me permettra-t-on de hasarder ici une conjecture ? De cette conclusion qui ne peut être douteuse que chez les Maures ou en Ethiopie, ne pourrait-on pas tirer quelque ouverture favorable pour juger le procès des autres couleurs ? Je les réduis toutes à cinq primitives : le jaune, le rouge, le vert, le bleu et le violet. Ne pourrait-on pas, dis-je, en prenant la lumière pour la mesure du beau en ce genre de beauté, leur donner à chacune le rang d'estime qu'elles méritent, selon qu'elles en approchent plus ou moins ? D'où il s'en suivrait que le jaune pur serait placé à la tête, comme le plus lumineux; le rouge après, puis le vert, le bleu ensuite, et enfin le violet, comme le plus sombre C'est l'ordre de clarté que le célèbre M. Newton (765), l'auteur le plus original que nous ayons sur cette matière, a remarqué entre les couleurs en les considérant au travers du prisme, où il est certain qu'elles paraissent dans toute leur pureté et dans tout leur brillant. Or, dites-moi, qu'y a-t-il de plus naturel et de plus raisonnable que de mesurer leur beauté par leur éclat ?

Mais après tout, Messieurs, je ne veux me brouiller avec aucune couleur. Il me suffit qu'indépendamment de nos opinions et de nos goûts, elles aient toutes leur beauté propre et singulière. Il me suffit qu'elles nous plaisent toutes naturellement, chacune dans la place que l'auteur de la nature leur a marquée dans le monde : le bleu dans le ciel, le vert sur la terre, les trois autres couleurs dans les divers objets qu'elles ont ordre de revêtir pour parer nos jardins et nos campagnes. Il me suffit enfin que chacune en particulier soit d'autant plus belle qu'elle est plus pure, plus homogène, plus uniforme; en un mot, d'autant plus belle qu'on y découvre une image plus sensible de l'unité. C'est toujours le principe.

Il faut pourtant l'avouer, quelque brillante que soit une couleur, elle nous rassasierait bientôt, si nous n'en avions qu'une seule à considérer dans le monde. L'auteur de la nature, en cela comme en tout autre chose, a eu soin de prévenir nos dégoûts. Il y a très-peu de couleurs simples. M. Newton n'en compte que sept : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. Il y en a un nombre infini de composées; je veux dire, qui résultent de leurs mélanges en les prenant deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, etc., et en combinant encore ces résultats les uns avec les autres pour en former de nouveaux mélanges qui, par les règles des combinaisons, nous en donneront encore un plus grand nombre, à l'infini. Ou plutôt, parce qu'il est évident que chacune d'elles, soit simples, soit composées, peut avoir à l'infini divers degrés de force et de vivacité suivant lesquels on les peut mêler ensemble pour en produire d'autres, ne pourrait-on pas dire qu'il y a dans la nature, non-seulement une infinité, mais une infinité d'infinités de couleurs différentes ? Au moins est-il constant qu'après tant de siècles d'observations, l'expérience nous en découvre tous les jours de nouvelles. Voilà donc encore, dans cette infinie variété de couleurs, une autre sorte de beauté dont le Créateur, indépendamment de nos opinions et de nos goûts, a décoré la scène de l'univers; et, pour comble le merveilles, il ne faut qu'un rayon de

(764) Dans *le pour et contre*, 1736.

(765) Newton, *Opt*, pag. 80.

lumière pour en faire tout d'un coup le discernement.

Voici quelque chose qui vous paraîtra peut-être encore plus digne d'attention, parce qu'il y paraît plus d'intelligence, ou du moins un art plus aisé à reconnaître. C'est le beau qui résulte, je ne dis plus du mélange des couleurs, qui détruit les unes pour produire les autres, mais de leur union et de leur assemblage pour composer un tout hétérogène où elles se voient distinguées sur le même fond, chacune dans sa beauté spéciale.

Afin de mieux comprendre ce nouveau genre de beau visible, qui est l'objet de la peinture, faisons, avec les maîtres de l'art, deux observations :

La première est que, de même qu'il y a dans la musique des sons accordants et des sons discordants, il y a dans l'optique des couleurs amies et des couleurs ennemies : des couleurs amies qui semblent se rechercher pour s'embellir mutuellement, et des couleurs ennemies, jalouses, pour ainsi dire, de la beauté les unes des autres, et qui semblent se fuir, comme de peur d'être effacées ou obscurcies par leurs rivales. C'est ce qu'on suppose naturellement quand on approche la doublure de l'étoffe pour voir si elles sont bien assorties.

La seconde observation est qu'il n'y a point de couleurs si amies qui, étant assemblées sur le même fond, n'aient besoin de quelque autre couleur moyenne qui les sépare un peu, pour empêcher que leur union ne paraisse trop brusque ; ni de couleurs si ennemies que l'on ne puisse les réconcilier ensemble par la médiation de quelque autre, comme par une amie commune : deux points essentiels que les habiles peintres ont toujours en vue, comme la perfection de leur art.

« Ils veulent, dit un auteur fameux (766), que parmi les lumières et les ombres bien ménagées, on voie dans un tableau les vraies teintes du naturel; qu'on aperçoive des masses de couleurs où l'on observe soigneusement cette amitié ou cet accord qui se doit trouver entre elles; qu'on assortisse habilement les chairs avec les draperies, les draperies les unes avec les autres, les personnages entre eux, les paysages, les lointains, en sorte que tout y paraisse à l'œil si artistement lié, que le tableau semble avoir été peint tout d'une suite, et, pour ainsi dire, d'une même palette de couleurs. »

Voilà justement ce qu'on peut appeler le roman de la peinture. Mais ce qui n'est qu'un roman par rapport à cet art est dans la nature un phénomène très-commun. Toutes ces grandes idées de colorisation parfaite que nous voyons dans les livres des peintres plus que dans leurs tableaux, nous les trouvons réalisées dans un million d'objets qui nous environnent, dans les couleurs de l'arc-en-ciel, dans celles d'un paon qui fait la roue, dans celles d'un papillon éployé aux rayons du soleil, dans les parterres de nos jardins, souvent dans une simple fleur. Quelle profusion d'or, de perles, de diamants parsemés avec tant d'art sur un fond si fin, dans un contour si juste, dans un ordre si régulier, dans une perspective si exacte, dans un lustre si parfait ! et, dans cet assemblage de couleurs si différentes, quelle sympathie entre quelques-unes ! quelle adresse dans la conciliation des plus ennemies ! quelle vivacité dans celles qui dominent ! quelle douceur dans la dégradation imperceptible de celles qui ne leur doivent servir que de parure ! et entre celles-ci encore, quelle attention, si j'ose ainsi parler, pour ne pas offusquer leurs amies, ni même leurs rivales, qui en font autant de leur côté, comme par un retour de condescendance réciproque ! En un mot, quelle délicatesse dans le passage de l'une à l'autre ! quelle diversité dans les parties ! quel accord dans le total ! Tout y est distingué, tout y est un. Oui, je défierais les yeux les plus pyrrhoniens de ne point reconnaître là un beau indépendant de nos opinions et de nos goûts.

Allons plus loin. Si dans les êtres purement matériels il y a un beau visible réel et absolu, n'y en aura-t-il point dans l'homme? En peut-on douter sérieusement? Et ne serait-ce pas même lui faire injure que de mettre sa beauté en comparaison avec celle d'aucun être animé ou inanimé? Il porte sur le front, dans l'œil, dans son air, dans son port, les titres de l'empire et de la supériorité que le Créateur lui a donnés sur eux en toute manière. Ses couleurs, il est vrai, ne sont pas tout à fait si vives que celles des objets dont nous venons de parler; mais, en récompense, ne faut-il pas convenir qu'elles paraissent incomparablement plus vivantes? Peut-on avoir des yeux et ne pas voir que l'âme répand sur le visage un air de pensée, de sentiment, d'action, qui lui donne un nouveau genre de beauté inconnu à tout le reste du monde visible? Je veux bien croire que l'auteur de la nature, nous ayant faits pour vivre ensemble en société, notre cœur flatte quelquefois un peu les images que nous recevons à la vue les uns des autres. Mais la raison la plus en garde contre les illusions du cœur peut-elle s'empêcher d'apercevoir du beau dans la régularité des traits d'un visage bien proportionné, dans le choix et dans le tempérament des couleurs qui enluminent ces traits, dans le poli de la surface où ces couleurs sont reçues, dans les grâces différentes qui en résultent successivement selon les divers âges de la vie humaine, dans les grâces tendres de l'enfance, dans les grâces brillantes de la jeunesse, dans les grâces majestueuses de l'âge parfait, dans les grâces vénérables d'une belle vieillesse, et principalement dans cet air de vie et d'expression qui relève les grâces mêmes, qui les rend,

(766) Félibien, *Dial. des peintres*.

pour ainsi dire, parlantes, qui distingue si avantageusement une personne de sa statue et de son portrait; enfin, qui donne au corps humain une espèce de beauté spirituelle?

Comment donc s'est-il trouvé des esprits assez bizarres ou assez stupides pour philosopher contre un jugement naturel si conforme à la raison? comment s'en trouve-t-il encore quelquefois dans certaines compagnies, qui voudraient faire dépendre l'idée du beau de l'éducation, du préjugé, du caprice ou de l'imagination des hommes? Allons à la source de l'erreur.

C'est qu'en effet il y a une troisième espèce de beau, qu'on peut appeler arbitraire, ou artificiel, comme il vous plaira. Les philosophes dont je parle en auront remarqué sans peine partout où ils ont été, à la cour et à la ville, chez nous et parmi les étrangers : un beau de système et de manière dans la pratique des arts, un beau de mode ou de coutume dans les parures, certains agréments, même personnels, qui n'ont souvent d'autre mérite que d'avoir plu au hasard à cette espèce de gens qui donnent le ton dans le monde. Ils auront eu assez d'esprit pour voir qu'il entre bien de l'arbitraire dans ces idées de beauté; et delà ils ont conclu sans façon que tout beau est donc arbitraire. Je ne leur demanderai point par quelles règles de logique ordinairement ces messieurs savent bien raisonner sans elles. Mais il faut leur démontrer par des raisons palpables en quel sens on peut admettre un beau arbitraire, et en quel sens on ne le doit pas.

Je leur passe d'abord qu'il y en a dans tous les arts, et l'on ne peut en douter, quand on fait attention à la nature de leurs règles. Celles de l'architecture m'ont paru les plus faciles à comprendre; je m'y renferme, pour mettre la matière à la portée la plus commune.

L'architecture a des règles de deux sortes : les premières, fondées sur les principes de la géométrie; les autres, formées sur les observations particulières que les maîtres de l'art ont faites en divers temps, sur les proportions qui plaisent à la vue par leur régularité vraie ou apparente.

On sait que les premières sont invariables comme la science qui les prescrit. La perpendicularité des colonnes qui soutiennent l'édifice, le parallélisme des étages, la symétrie des membres qui se répondent, le dégagement et l'élégance du dessin, surtout l'unité dans le coup d'œil, sont des beautés architectoniques ordonnées par la nature, indépendamment du choix de l'architecte.

Il n'en est pas de même des règles de la seconde espèce. Telles sont, par exemple, celles qu'on a établies pour déterminer les proportions des parties d'un édifice dans les cinq ordres d'architecture : que, dans le toscan, la hauteur de la colonne contienne sept fois le diamètre de sa base, dans le dorique huit, dans l'ionique neuf, dans le corinthien dix, et dans le composite autant; que les colonnes aient un renflement depuis leur naissance jusqu'au tiers du fût; que, dans les deux autres tiers, elles diminuent peu à peu en fuyant vers le chapiteau ; que les entre-colonnements soient au plus de huit modules, et au moins de trois; que la hauteur des portiques, des arcades, des portes et des fenêtres soient double de leur largeur, et plusieurs autres déterminations semblables, que l'on peut voir dans les livres d'architecture (767) ou dans les pratiques ordinaires, mais qui, n'étant fondées que sur des observations à l'œil, toujours un peu incertaines, ou sur des exemples souvent équivoques, ne sont pas des règles tout à fait indispensables.

Aussi voyons-nous que les grands architectes prennent quelquefois la liberté de se mettre au-dessus d'elles. Ils y ajoutent, ils en rabattent, ils en imaginent de nouvelles, selon les circonstances qui déterminent le coup d'œil. Michel-Ange, Palladio, Vignole en Italie, Mansard et de l'Orme en France, l'ont fait avec une gloire qui doit animer leurs successeurs à imiter leur hardiesse, pourvu néanmoins qu'en se dispensant, comme eux, des règles établies par l'usage, ils aient autant d'application que leurs maîtres à ne les négliger que pour leur en substituer de meilleures ou d'équivalentes. Voilà donc manifestement un beau arbitraire, un beau, si j'ose ainsi parler, de création humaine, un beau de génie et de système, que nous pouvons admettre dans les arts, mais toujours sans préjudice du beau essentiel, qui est une barrière qu'on ne doit jamais passer : *Hic murus aheneus esto.*

Me permettrez-vous, Messieurs, de me contredire un peu en faveur des grands génies? Cette barrière même, qui nous paraît si nécessaire, n'est peut-être pas toujours, et en tout, une loi de rigueur pour eux. Car, sans sortir de notre exemple, qu'en ont pensé les architectes les plus célèbres? Jugeons-en par leurs pratiques. Il y en a qui ont été assez hardis pour se permettre quelques licences contre certaines règles du beau, même essentiel. Emportés par une espèce de fureur poétique, ils ont jeté quelques défauts de régularité dans leurs ouvrages, d'ailleurs les mieux ordonnés, quand ils ont prévu, ou que ces petits défauts donneraient lieu à de grandes beautés, ou qu'ils rendraient plus remarquables celles qu'ils avaient dessein d'y faire plus dominer, ou enfin, que ces défauts mêmes paraîtraient des beautés au plus grand nombre de leurs spectateurs, dans la place où ils les sauraient mettre : c'est-à-dire qu'ils ont fait des fautes, pour avoir la gloire de les racheter avec avantage. Autre espèce de beau arbitraire, qui ne sied qu'aux plus grands maîtres. La peinture, la sculpture, tous les arts, que dis-je? la nature même nous fournit

(767) Vitruve, Palladio, Vignole.

une infinité d'exemples de ces heureuses irrégularités.

Nous cherchions la source de l'erreur assez commune, qui fait dépendre l'idée du beau des préjugés de l'éducation, du caprice et de l'institution des hommes. Nous y voilà, si je ne me trompe. Encore un moment d'attention à la courte analyse que nous en allons faire :

Un bel ouvrage de l'art ou de la nature se présente à nos yeux. On en est frappé, on l'admire, on le trouve beau. Cette idée du beau, qui nous a saisis dans le total, nous suit encore dans l'examen des parties. On commence ordinairement par les plus belles : on étend leur mérite aux suivantes, et si l'on en rencontre quelqu'une qui s'écarte un peu de la règle, on la voit si bien accompagnée, qu'on lui donne en propre une beauté qu'elle ne tire que de ses accompagnements. C'est un défaut; mais un défaut si avantageusement réparé, que l'on veut bien lui faire la grâce de ne s'en point apercevoir. Souvent on va plus loin; on s'en aperçoit; mais l'objet où il se rencontre est un ouvrage de l'art, sorti de quelque main fameuse, comme d'un Rubens ou d'un Raphaël, son défaut changera bientôt de nom et d'idée; on y remarquera du génie, on y soupçonne du mystère : il n'en faut pas davantage. On le métamorphose en coup de maître. Et si c'est un ouvrage de la nature, un beau visage, par exemple, où l'on observe quelque petite irrégularité, on érigera volontiers ce défaut en agrément. On passe tout au talent ou au bonheur de plaire. C'est la première source de l'erreur : suivons-la dans ses progrès.

Qu'il arrive ensuite que l'on rencontre ce même défaut dans quelque imitation, quoique imparfaite, de l'ouvrage ou de la personne qu'on admire, l'idée du beau qu'on y avait attachée se réveille aussitôt dans l'esprit. On s'en souvient avec plaisir. Autrefois l'on avait admiré ce défaut dans l'original, par le mérite emprunté de ses accompagnements, et en vertu de cet agréable souvenir, on l'admire encore, quoique isolé dans sa copie, par la force de l'habitude, qui prévient la réflexion.

Que si, à ce jugement d'habitude, vous opposez la raison et la règle, on vous opposera, dans le moment, la contre-batterie ordinaire de l'exemple et de l'autorité. On vous rappellera ce chef-d'œuvre que vous admirez vous-même avec tout le monde. Mais vous ne prenez pas garde que c'est le total de l'ouvrage que j'admire avec tout le monde, et non pas cette partie accessoire qui est visiblement défectueuse. N'importe, on ne veut point distinguer des choses qui coûteraient trop à démêler. On s'en tient au premier coup d'œil qui a tout confondu. En un mot, on veut croire en général que tout est beau dans ce qu'on estime, plus beau encore dans ce qu'on aime.

J'en appelle à ceux qui sont plus savants que moi sur l'article. Combien de laideurs travesties en beautés par cette manière de raisonner si commune parmi les hommes! De là, combien de peuples ont trouvé de la grâce dans plusieurs défauts visibles! C'est ainsi qu'un front étroit, un nez court, de petits yeux, de grosses lèvres, sont devenus des beautés nationales. D'abord, on ne les avait trouvées que supportables, et seulement, dans certaines personnes, en faveur de quelque heureuse compensation. A force de les voir, ils ont passé peu à peu pour excusables, puis pour louables, et enfin, de degrés en degrés, pour des agréments nécessaires à la beauté du pays. Je dois encore, au principe de la véritable philosophie, à saint Augustin, la première idée de cette analyse. *Injucunda*, dit-il dans son *Traité de la musique* (lib. VI, c. 14), *quibusdam gradibus appetitui nostro conciliamus, et ea primo tolerabiliter, deinde libenter accipimus*. Voilà pour ce qui regarde le beau qu'on appelle personnel.

Que dirons-nous de celui des modes? Combien de beautés arbitraires n'ont-elles pas été inventées pour parer celle qu'on a, ou pour suppléer à celle qu'on n'a pas! On porte, en Europe, des pendants d'oreilles; on y joint, dans le Mogol, des pendants de nez. En France, on se poudre les cheveux, et on les frise pour les mettre en boucles; en Canada, on se les graisse pour les laisser pendre sur les épaules. Dans le Nouveau Monde, on voit des peuples entiers qui se peignent le visage de vert, de bleu, de rouge, de jaune, de mille couleurs étrangères : dans notre ancien monde, qui se pique d'être plus élégant, on y met un masque de fard, peint, à la vérité, de couleurs plus naturelles que celui des Américains, mais qui n'en est pas moins un masque, et un masque très-certainement qui nous paraîtrait aussi ridicule, si nous n'étions accoutumés, dans le monde, à voir plus de masques que de visages; preuve nouvelle et sensible de la force de l'habitude dans les jugements que l'on porte du beau.

Je ne finirais pas si j'entreprenais d'épuiser la matière; mais il est temps de venir à la conclusion.

De ces diversités infinies d'opinions et de goûts sur le beau visible, les pyrrhoniens ont conclu qu'il n'y a point de règle pour en juger. Mais qu'on aille à la source; qu'on examine les choses par les premiers principes du bon sens, on en conclura, au contraire, non pas qu'il n'y a point de règle pour en juger, mais que la plupart des hommes se plaisent à juger sans règle. Nous avons fait voir qu'il y en a une, qu'il est même facile de la reconnaître; qu'il n'y a, d'abord, qu'à distinguer, en général, trois sortes de beau : un beau essentiel, un beau naturel, un beau artificiel ou imaginaire. Mais, pour plus grand éclaircissement, il faudrait peut-être encore diviser le beau arbitraire en plusieurs espèces; un beau de génie, un beau de goût, un beau de pur caprice; un beau de génie, fondé sur une connaissance du beau essentiel, assez étendue pour se former un système particulier dans

l'application des règles générales, ce que nous admettons dans les arts; un beau de goût, fondé sur un sentiment éclairé du beau naturel; ce qu'on peut admettre dans les modes avec toutes les restrictions que demandent la modestie et la bienséance; enfin, un beau de pur caprice, qui, n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part, si ce n'est, peut-être, sur le théâtre de la comédie.

Ne soyez pas surpris, Messieurs, si je coule si rapidement sur ce dernier détail; je sais qu'à des esprits aussi pénétrants que les vôtres, il suffit de montrer les principes de loin. Faites-moi seulement la grâce de les retenir chacun dans sa place naturelle; vous en aurez bientôt percé toutes les conséquences, et vous en ferez sans peine les applications convenables à tous les genres de beau visible qui nous environnent dans le monde.

DISCOURS II.

Sur le beau dans les mœurs.

Messieurs,

La beauté du corps dont j'ai eu l'honneur de vous parler dans le premier discours sur le beau, est une qualité brillante que tout le monde admire naturellement, que chacun voudrait posséder, mais qu'il n'est au pouvoir de personne ni d'acquérir par ses soins, ni de conserver longtemps : c'est la nature toute seule qui la donne et qui la reprend, quand il lui plaît. La moitié de l'espèce humaine, qui la regarde comme son plus grand mérite, en reconnaît elle-même, sinon la vanité, du moins la fragilité. Une maladie la défigure, un chagrin la ternit; un air trop vif, un aliment trop fort, un excès de travail ou d'indolence, mille accidents la dégradent; et après un petit nombre de beaux jours, qu'on appelle son printemps, l'âge impitoyable lui fait éprouver, comme aux fleurs, un dépérissement rapide qui l'emporte enfin totalement et sans retour.

Il n'en est pas ainsi du genre de beau dont j'ai aujourd'hui à vous parler. On ne forme jamais pour lui des vœux inutiles : nous pouvons toujours l'acquérir par nos soins, le conserver tant qu'il nous plaît, le recouvrer quand nous l'avons perdu, lui ajouter même chaque jour quelque nouveau degré de perfection. A ces traits, l'on reconnaît, sans doute, le beau dans les mœurs. C'est le plus riche ornement dont on puisse parer la beauté du corps : il en relève les grâces, il en couvre les défauts, il en peut réparer les brèches, il en peut même remplacer la perte ou la privation totale. Un Socrate parmi les Grecs, un Claranus parmi les Romains, un Pellisson parmi nous, que les disgrâces de la nature n'empêchèrent point d'être les délices de leur siècle, en sont d'illustres témoins. Le beau dans les mœurs est, à proprement parler, le seul vrai mérite de l'homme, puisque c'est celui du cœur, le seul mérite qui soit de son choix, le seul qui soit à lui véritablement, et dont on puisse dire qu'il est en quelque sorte l'auteur; enfin, c'est une beauté que l'âge ne ride pas, que les maladies ne peuvent ternir, et que nul accident ne peut nous ravir malgré nous. Puis-je, Messieurs, vous alléguer des considérations plus puissantes pour obtenir une attention favorable? Je commence par les notions les plus communes.

Tout homme raisonnable convient sans peine que le beau dans les mœurs, dans les sentiments, dans les manières, dans les procédés, suppose une loi qui en est la règle; que cette règle du beau dans les mœurs est un certain ordre qui se trouve entre les objets de nos idées, selon qu'ils renferment plus ou moins de perfection; que cet ordre des objets nous donne, dans les divers degrés de perfection qui les distinguent, la mesure naturelle de l'estime et de l'amour, des sentiments du cœur et des égards effectifs que nous devons avoir pour eux; en un mot, que l'idée d'ordre entre nécessairement dans la notion du beau moral.

Il n'y a rien là sans doute qu'on ne saisisse du premier coup d'œil. Je veux dire, encore une fois, qu'il est évident que, dans le moral commme dans le physique, c'est l'ordre qui est toujours le fondement du beau. Je ne connais dans l'univers qu'une espèce d'hommes qui en puissent douter : ceux qui, n'ayant point de mœurs, voudraient aussi qu'il n'y eût point de morale. Mais pour faire voir qu'ils se font eux-mêmes plus aveugles qu'ils ne peuvent l'être, nous n'avons qu'à développer notre principe, en éclaircissant d'abord l'idée de l'ordre; après quoi nous n'aurons plus qu'à nous abandonner au fil des conséquences pour décider toutes les questions sur le beau que nous entreprenons d'expliquer.

Je distingue, par rapport aux mœurs, trois espèces d'ordres qui en sont la règle : un ordre essentiel, absolu et indépendant de toute institution, même divine; un ordre naturel, indépendant de nos opinions et de nos goûts, mais qui dépend essentiellement de la volonté du Créateur; enfin, un ordre civil et politique institué par le consentement des hommes pour maintenir les Etats et les particuliers chacun dans ses droits naturels ou acquis.

Voilà un grand pays, Messieurs, dont je vous propose de parcourir avec moi les différentes contrées. Je sais qu'il en coûte un peu pour y aller loin; mais considérez, s'il vous plaît, que c'est au pays du beau que je vous appelle, et vous me permettrez de croire que je ne vous dépayse pas.

D'abord, sortons un moment de ce monde matériel et terrestre, pour nous transporter dans la région des esprits, ou, comme parle saint Augustin, dans ce monde intelligible, qui est le séjour de la lumière et de la vérité. Là, pour peu que nous nous rendions attentivement à nos idées primitives, nous verrons tous les êtres que nous connaissons, Dieu, l'esprit créé, la matière, placés chacun dans le rang que lui marque dans l'univers son degré d'essence et de perfection; Dieu à la tête, comme l'être infini et suprême,

l'esprit créé immédiatement au-dessous, comme son premier sujet, par sa prérogative essentielle de se connaître lui-même, et de pouvoir s'élever à son auteur: la matière dans le dernier rang, comme une substance aveugle et purement passive, capable de recevoir l'être, mais incapable de le sentir. A la vue de cette lumière, je le demande, peut-on douter un moment que ce ne soit là l'ordre véritable des trois divers êtres qui renferment tous les objets de nos connaissances? Peut-on douter que cet ordre ne soit essentiel, immuable et nécessaire, comme l'essence même de ces objets? Peut-on douter que cet ordre, immuable et nécessaire qui règne entre les objets de nos idées, ne doive aussi régner dans les jugements que nous en portons? Et s'il n'y avait dans le monde que des esprits, je ne dis pas pénétrants, mais attentifs aux premiers principes de la raison, n'aurais-je pas tort même d'insister si longtemps sur une vérité qui se démontre par la seule intelligence des termes?

Or, de là je conclus, en trois mots, toutes les règles du beau dans les mœurs : que l'Etre suprême doit donc avoir le rang suprême dans notre estime, dans notre amour, dans notre attachement; que nous devons donner à l'esprit le premier pas sur le corps; et que si ces deux êtres, malgré la distance infinie qui les sépare, se trouvent réunis ensemble pour composer un même tout, il faut que le corps soit soumis à l'esprit, comme à son supérieur naturel; ou, si l'on veut me permettre cette expression, il faut que l'esprit se considère dans le corps, comme un gouverneur d'une place dont il doit répondre, à tous les instants du jour et de la nuit, au souverain qui la lui a confiée. Voilà l'ordre primitif, que les sens ne connaissent pas, mais que la raison ne peut ignorer; ordre essentiellement juste, puisqu'il établit chaque être dans son rang essentiel; ordre par conséquent éternel, absolu, immuable; nous ne craignons point d'ajouter, indépendant de toute institution même divine. Et en cela, bien loin de manquer au respect que nous devons à l'Etre souverain, nous lui en rendons, au contraire, le plus signalé témoignage, puisqu'il est visible que nous ne pouvons lui conserver son rang et ses droits, sans maintenir l'ordre qui les lui donne dans la possession de son indépendance et de son immutabilité absolue.

Ainsi, manifestement, nous avons dans la morale un point fixe où il faut tout rapporter, l'ordre essentiel que nous apercevons entre les trois divers objets de nos connaissances, Dieu, l'esprit et le corps : c'est la première règle du beau dans les mœurs. Nous avons dit que la seconde est l'ordre naturel; je veux dire de ce bel ordre que le Créateur a établi parmi les hommes. Voyons de quelle manière.

Jusqu'ici, Messieurs, je n'ai parlé qu'à l'esprit, en vous représentant les idées primitives de la raison sur le beau moral; je vais parler au cœur, en vous rappelant les premiers sentiments de la nature: et comme, sans doute, il n'y a personne dans la compagnie qui ne se fasse la justice de s'en piquer, je me flatte que, dans cet endroit, vous m'entendrez encore mieux, ou du moins plus agréablement que lorsque nous étions dans ce monde intelligible, qui ne l'est pas trop au commun des hommes : je rentre donc dans le sensible.

Il est évident que tous les hommes sont, de leur nature, parfaitement égaux, et par conséquent, que si le Créateur les avait formés tous ensemble, indépendamment les uns des autres, il n'y aurait point entre eux de subordination naturelle : il n'y aurait, dans cette hypothèse, ni supérieurs, ni inférieurs. Il y aurait peut-être des amis, mais point de sujets, point de maîtres, point de rang ni d'autorité légitime. Nous serions tous dans un parfait niveau de conditions, et chacun de nous composerait, à part, comme un petit état isolé, libre et indépendant, mais qui aurait aussi le malheur de se voir étranger à tout le reste du monde. Que fallait-il donc faire pour mettre parmi nous un ordre constant qui, sans détruire notre égalité naturelle, nous subordonnât néanmoins les uns aux autres par une loi efficace?

On admire, avec raison, l'ordre qui règne dans les cieux, dans le cours majestueux et uniforme des étoiles fixes, qui nous cachent tant de rapidité sous une apparence de repos; dans la marche libre des planètes qui, malgré les erreurs inséparables d'une course vagabonde, ne sortent jamais de leurs rangs dans leurs plus grandes irrégularités. Mais on me permettra de le dire, dans toutes ces merveilles du monde, si dignes de nos admirations, rien de comparable à l'ordre que le Créateur a établi parmi les hommes, et au moyen qu'il a trouvé dans sa sagesse pour le maintenir, malgré l'obstacle de notre égalité naturelle. C'est de les soumettre les uns aux autres par la loi la plus douce, la plus forte et la plus facile à reconnaître, qui est celle du sang et du sentiment. On ne découvre bien le fond des choses, que lorsqu'on les examine dans leur naissance. Remontons à notre origine.

La plus ancienne des histoires, qui est aussi la plus incontestable, nous apprend (768) que Dieu a formé un premier homme pour être, après lui, le père commun de tout le genre humain; c'est le principe de l'ordre que nous appelons naturel. Car dès lors voilà nécessairement des rangs établis parmi les hommes; un père, voilà un maître, un roi, mais dont l'empire est adouci par la tendresse paternelle; il y a des enfans, voilà des sujets, mais dont la sujétion est tempérée par la douceur de l'affection filiale; ils ne lui naissent pas tous ensemble, mais successivement : voilà un droit d'aînesse; et en général celui de l'âge qui nous inspire du respect et de la vénération; ces enfants lui en donnent d'autres; voilà des

(768) *Gen.* I, 17.

familles distinguées, mais toutes unies entre elles par les tendres noms de frères, de sœurs, de proches; ces familles se multiplient; voilà des peuples rassemblés sous divers chefs, mais tous encore subordonnés à un seul qui, étant leur père commun, demeure toujours leur roi naturel : ces peuples s'étant encore multipliés de son vivant et sous son règne, qui fut de neuf cents ans entiers, couvrent enfin toute la surface de la terre; voilà les hommes bien séparés; les uns demeurent sur la terre ferme, pendant que les autres vont, par colonies, peupler les îles de la mer.

Oui, voilà les hommes bien séparés, mais ils ne sont pas désunis; un sentiment secret imprimé dans leur âme par les mains mêmes de la nature les rapproche tous malgré la distance des lieux. L'histoire de notre première origine s'est perdue dans la mémoire de la plupart des peuples; mais la tradition s'en est conservée dans les cœurs. Nous la trouvons parmi les barbares comme parmi les nations policées; et quand nous allons chez eux ou qu'ils viennent chez nous, nous sentons profondément, surtout dans nos besoins ou dans les leurs, que nous ne pouvons nous empêcher de les reconnaître pour nos frères. Ce n'est pas une leçon que nous ayons apprise des philosophes; ce n'est pas une loi que nous ayons reçue des législateurs. Avant qu'il y eût des philosophes, il y avait des hommes, et avant qu'il y eût des législateurs, il y avait une loi d'humanité, un sentiment naturel et intime qui nous unissait tous. C'est un héritage que nous recevons, en naissant, du cœur de nos pères, et que notre sang porte, pour ainsi dire, empreint dans toute sa masse. La frénésie du libertinage le méconnaît quelquefois, je l'avoue; la stupidité l'assoupit et l'endort; le trouble des passions l'étouffe pour un temps; la petitesse de certaines âmes le restreint dans les bornes d'une famille, d'un canton, d'une province, dans ce qu'on appelle sa patrie. Mais j'en atteste ici toutes les consciences attentives, le premier moment lucide de la raison le reconnaît dans les plus libertins; le premier réveil de la stupidité le découvre aux esprits les plus fermés à tout le reste; le premier calme des passions lui rend la vie et sa vivacité naturelle, la première liberté que nous laissons à notre cœur de s'étendre au gré de ses désirs; il embrasse toute la nature humaine. Je me trouve aussitôt partout où il y a des hommes : en Europe, en Asie, en Afrique, dans l'ancien et dans le nouveau monde. Je m'informe de leurs nouvelles comme d'une partie de ma famille, quelle est leur situation, leur manière de vivre, leur religion, leurs lois, leurs mœurs. Je ne distingue ni Européen, ni Asiatique, ni Grec, ni Barbare, ni Français, ni Romain. Cette portion de matière que j'appelle mon corps n'est que d'un pays; mon cœur voit partout des compatriotes, ou plutôt des proches, dont, à la vérité, je ne connais pas le degré du sang qui me les lie, mais dont je sens bien que je ne puis méconnaître la sanguinité.

Au reste, Messieurs, ce n'est point là un sentiment qui me soit particulier. Je n'en rougirais pas, quoique j'avoue que ma solitude me ferait peur. Mais je n'ai rien à craindre; c'est le sentiment général du cœur humain, fondé sur l'ordre primitif de la nature, et qui se déclare par mille traits lumineux dans toutes les histoires. On sait que Socrate, le plus sage des Grecs, regardait toute la terre comme sa patrie, parce qu'il y voyait partout des hommes. On sait que Sénèque, le prince de la philosophie romaine, veut (769) que nous regardions tous les peuples du monde comme nos concitoyens. D'autres philosophes nous demandent encore plus; ils veulent que nous regardions tout le genre humain comme une seule et même famille. Que faut-il encore pour achever de convaincre les esprits les plus pyrrhoniens, qu'il y a dans tous les cœurs un sentiment général d'humanité indépendant de l'éducation, de l'opinion, de toutes les institutions arbitraires des hommes? Voudraient-ils que nous leur fissions voir tous les peuples rassemblés pour le croire? Nous avons de quoi les satisfaire, ou du moins l'équivalent de la preuve qu'ils nous peuvent demander. Ce beau sentiment, qui embrasse tous les hommes, dans le cœur de chaque homme en particulier, a été en effet solennellement reconnu dans une assemblée fameuse que nous pouvons considérer comme les états généraux de la nature humaine.

Saint Augustin rapporte, sur la foi de l'histoire, que la première fois qu'on entendit à Rome prononcer sur la scène ce beau vers de Térence :

Homo sum; humani nihil a me alienum puto.

« Je suis homme, et je ne puis regarder ni la personne d'un autre homme, ni ses intérêts, comme étrangers, » il s'éleva dans l'amphithéâtre un applaudissement universel. Il ne se trouva pas un seul homme dans une assemblée si nombreuse, composée de Romains et des envoyés de toutes les nations déjà soumises ou alliées à leur empire, qui ne parût sensiblement touché, attendri, pénétré. Or, que nous apprend un concert si unanime entre des peuples d'ailleurs si peu concertés, si différents d'opinions, de mœurs, d'éducation, d'intérêts? Que dis-je? la plupart ennemis secrets, quelques-uns même déclarés? N'est-ce point là évidemment le cri de la nature, qui, dans ce moment d'audience que chacun donnait à la raison en écoutant l'acteur, suspendait toutes les querelles particulières pour prononcer avec lui solennellement cette belle maxime, que tout homme est notre prochain, notre sang, notre frère? Votre cœur, Messieurs, à ce moment l'entend aussi, sans

(769) Sen., *De tranquil. an.* c. 3.

doute, ce cri de la nature qui rend un témoignage si glorieux à la sagesse de son Auteur; ou si quelqu'un de la compagnie ne l'entendait pas, je lui permets de m'interrompre pour en faire sa confession publique; et après cela, peut-être, je lui dirais pourquoi il est sourd.

Conclusion, par conséquent, évidente, que, de même qu'il y a dans nos esprits un ordre d'idées qui est la règle de nos devoirs essentiels par rapport aux trois genres d'êtres que nous connaissons dans l'univers, il y a aussi dans nos cœurs un ordre de sentiments qui est la règle de nos devoirs naturels par rapport aux autres hommes, selon les divers degrés d'union ou d'affinité que la Providence nous a donnés avec eux.

Je sais, Messieurs, que ces premiers sentiments de la nature, quoique beaux, quoique délicieux même, quoique ineffaçables de notre cœur, y trouvent néanmoins de cruels ennemis à combattre, je veux dire des passions rebelles qui semblent nées pour le malheur du genre humain. C'est une contradiction, mais qui n'est que trop réelle. Toutes les passions humaines sont naturellement misanthropes, et ne tendent, si on les laissait faire, qu'à la destruction totale de l'homme. La colère en veut à sa vie, l'ambition à sa liberté, l'avarice à ses biens, l'envie à son mérite ou à ses succès; la plus basse de toutes, si basse que je n'ose la nommer, à son honneur et à sa vertu. Il fallait donc un frein pour en arrêter la licence; il fallait armer les droits de l'ordre essentiel et de l'ordre naturel contre la fureur de leurs attaques. C'est ce qu'on a exécuté en leur opposant la barrière de l'ordre civil et politique, troisième règle du beau, dans les mœurs, dont il nous reste à éclaircir l'idée.

Nous n'avons qu'à jeter les yeux sur la carte du monde moral, pour découvrir par toute la terre une étonnante inégalité dans les conditions humaines : les unes immédiatement ordonnées par la providence du Créateur; des grands et des petits, des riches et des pauvres, tels uniquement par le sort de leur naissance; les autres établies par la prudence des législateurs pour maintenir chacun dans ses droits et dans ses devoirs; des princes, des magistrats, des officiers de toute espèce préposés par les lois, ceux-ci pour veiller, ceux-là pour commander, d'autres pour exécuter : c'est ce que nous entendons par ordre civil et politique.

Il n'est pas question de le justifier à ceux qui auraient le malheur d'être mécontents de leur partage; il n'est jamais permis de demander à Dieu raison de ses ordonnances, et il n'est plus temps de la demander aux hommes. L'ordre est établi, nous ne le changerons pas, et nous aurons plutôt fait de nous y soumettre que de nous en plaindre. Mais de plus, sans demander ni à Dieu ni aux hommes raison de leur conduite, il n'est pas difficile de prouver que, dans l'état présent de la nature humaine, cette inégale distribution des biens et des rangs était absolument nécessaire, et que de là même il résulte dans l'univers une espèce de beauté qui compense, peut-être avec usure, le désordre apparent de l'inégalité des partages.

Que cette inégalité soit une suite nécessaire de l'état présent de la nature humaine, la preuve en saute aux yeux. Faites aujourd'hui, entre les hommes, le partage le plus égal et le plus géométrique des biens de la terre, l'inégalité s'y remettra demain par la violence des uns ou par la mauvaise économie des autres. Il faudrait ignorer trop parfaitement le monde pour en douter. De même, que l'on mette aujourd'hui tous les hommes dans un parfait niveau pour les rangs, ce niveau, dont la théorie paraît si agréable, se verra demain renversé dans la pratique par l'esprit de domination, qui saisira les plus forts pour s'élever sur la tête des plus faibles, ou par l'esprit d'adulation, qui prosternera toujours les plus faibles aux pieds des plus forts. En faut-il d'autres preuves que le malheur des Etats qui tombent dans l'anarchie par le mépris de l'ordre établi par les lois? Quelle confusion! quelle tyrannie sous le nom de protection des peuples! quelle servitude sous le nom de liberté! Il n'y a pas bien longtemps que nous en avions à nos portes un exemple qui a fait frémir toute l'Europe. L'égalité géométrique ne pouvant donc subsister entre les hommes, ni pour les biens, ni pour les rangs, que nous dicte la raison, notre propre intérêt, celui de nos concitoyens, que nous ne devons jamais séparer du nôtre? sinon que, pour nous rendre mutuellement heureux, il faut nous contenter de cette espèce d'égalité morale, qui consiste à maintenir chacun dans ses droits, dans son état héréditaire ou acquis, dans sa terre, dans sa maison, dans sa liberté naturelle, mais aussi dans la subordination nécessaire pour y maintenir les autres. C'est ainsi que les lois égalent tout le monde. Pouvons-nous sagement souhaiter d'être plus égaux?

Or, voilà le chef-d'œuvre de l'ordre civil et politique. Il remplace, par l'équité des lois, l'égalité des conditions. Il n'était pas possible de les mettre de niveau. Il a trouvé une balance pour les mettre du moins dans une espèce d'équilibre; et de là, combien d'avantages, combien même d'agréments et de beautés ne voyons-nous pas naître dans la société civile! C'est de quoi il importe encore à notre bonheur de nous bien convaincre.

Avant qu'il y eût parmi les hommes un ordre établi par les lois, quelle était la face du monde? La violence, les rapines, les assassinats. Représentons-nous tous les ravages que peut produire une armée de passions déchaînées. Nulle assurance pour la vie, nulle sauve-garde pour les biens, nul asile pour l'honneur. La force, qui a donné au lion l'empire sur les animaux, le donnait aussi sur les hommes au premier Nemrod qui se sentait assez puissant pour les subjuguer. C'est un fait attesté par toutes les histoires sacrées et profanes; mais voici une barrière qui va arrêter le cours du désordre.

Aussitôt que les hommes eurent inventé le remède des lois pour mettre la force à la raison; quand, pour les faire exécuter, on eut armé de la puissance du glaive un magistrat suprême, ici un roi, là un sénat, là un conseil populaire, car je ne décide point entre les diverses formes de gouvernement; en un mot, quand on eut établi l'ordre civil pour rétablir dans ses droits celui de la nature, quel heureux changement de scène! La subordination succède à l'indépendance, la règle à la confusion, la justice à la force, la sûreté publique à l'inquiétude générale, le repos des particuliers aux alarmes continuelles; tout devient tranquille sous la protection des lois. Sous cette garantie, nous pouvons sans crainte voyager dans toutes les parties du monde habitable; dans les pays étrangers, sur la foi du droit des gens, et dans le nôtre, sur la foi des ordonnances royales: elles sont nos gardes pendant le jour, nos sentinelles pendant la nuit, nos escortes fidèles en tout temps et en tout lieu. En quelque endroit du royaume que je me transporte, je vois partout le sceptre de mon roi qui assure ma route, qui tient tout en respect, tout en paix, les laboureurs dans les campagnes, les artisans dans les villes, les marchands sur la mer, les voyageurs dans les forêts. Il semble que toutes les passions soient désarmées. Le cœur peut bien encore en recevoir secrètement quelques impressions rebelles; mais le bras, retenu par la crainte, n'ose plus les servir à leur gré. Semblables à ces torrents qui coulent entre des montagnes, il faut qu'elles se resserrent dans leurs bords, ou s'il y en a quelqu'une qui déborde encore malgré la digue des lois, un petit coup de sceptre vient, qui la fait à l'instant rentrer dans son lit pour ne plus désoler que son propre terrain, ou du moins pour ne causer au dehors aucun ravage considérable.

Mais ce n'est là que l'extérieur de l'ordre civil et politique; pénétrons-en l'intérieur. Quel est le ressort secret qui maintient si constamment cet ordre dans une machine aussi composée qu'un Etat, et dans un si grand nombre d'Etats si différents, répandus dans le monde, les uns plus forts, les autres plus faibles, ceux-ci monarchiques, ceux-là républicains, tous naturellement satisfaits de leur partage, pourvu qu'on les laisse jouir en paix des biens que la nature ou l'habitude leur y fait trouver? C'est une des merveilles de la Providence, nécessaire pour empêcher les nations de se confondre ou de se détruire, une merveille d'autant plus admirable que depuis la dispersion des peuples nous la voyons partout subsister, comme d'elle-même et sans effort, je veux dire l'amour de la patrie, amour aussi naturel que l'amour de nous-mêmes et de nos parents, qui naît en nous par instinct, mais qui se confirme par la raison, qui s'accroît par l'habitude, mais qui se fortifie par la réflexion; qui s'établit d'abord par l'intérêt, mais qui se soutient par l'honneur et par la vertu; qui s'allume, pour ainsi dire, par le zèle pour sa propre maison, mais qui s'enflamme par celui des autels; qui réunit ainsi tous les motifs divins et humains pour nous lier ensemble inséparablement sous les idées les plus touchantes, les rois à leurs peuples comme à leurs enfants, les peuples à leurs rois comme à leurs pères; les peuples entre eux comme les enfants d'une même famille. Car, en effet, ne sont-ce point là les idées que nous présente naturellement le nom de patrie? Un père, des enfants, une famille réunie sous la même autorité paternelle: il n'en fallait pas moins pour maintenir tous les états chacun dans ses bornes, pour les conserver entre eux dans ce bel équilibre, que la politique humaine chercherait en vain, si la nature ne lui en fournissait le ressort et le point d'appui nécessaire dans l'amour de la patrie; enfin, pour tenir chaque peuple attaché au lieu de sa naissance, quoique souvent très-mal partagé des biens de la vie; à sa forme de gouvernement, quoique souvent très-dure; à ses lois et à ses coutumes, quoique souvent très-incommodes, il n'en fallait pas, dis-je, moins pour produire dans l'univers tous ces miracles de constance. Mais aussi, Messieurs, vous m'avouerez qu'il n'en faut pas davantage pour démontrer à tout esprit attentif que par là l'ordre civil, quoique arbitraire dans une infinité de ses règlements, rentre néanmoins dans l'ordre naturel, ou plutôt que l'ordre civil, pour mériter ce nom, ne doit être autre chose que l'ordre naturel armé par la force du pouvoir suprême pour se faire obéir.

Concluons en deux mots nos trois articles préliminaires. De même qu'il y a un ordre d'idées éternelles qui doit régler les jugements que nous portons des objets considérés en eux-mêmes par leur mérite absolu, et un ordre de sentiments naturels qui doit régler nos affections pour les autres hommes, par le mérite, si j'ose dire ainsi, du sang qui nous unit ensemble dans une source commune; il y a aussi un certain ordre d'égards civils qui doit régler nos devoirs extérieurs par le mérite du rang, de la condition ou de la place des personnes avec qui nous avons à vivre ou à traiter dans le monde.

Ces principes supposés, nous n'avons plus, comme nous l'avions promis, qu'à suivre le cours des conséquences pour y trouver la réponse à toutes les questions du beau moral; en quoi il consiste? combien il y en a de sortes? quel est en particulier le caractère propre qui les distingue? et, en général, quelle est la forme précise du beau dans les mœurs?

En quoi il consiste? On voit d'abord que c'est dans une constante, pleine et entière conformité du cœur, avec toutes les espèces d'ordres que nous avons distinguées.

Combien il y en a de sortes? Nous avons distingué trois espèces d'ordre: un ordre essentiel, un ordre naturel, un ordre civil; d'où je conclus trois espèces de beau moral,

un beau moral essentiel, un beau moral naturel, un beau moral civil.

Quel est en particulier le caractère propre qui les distingue? Il est encore évident que ces trois sortes de beau moral se doivent définir chacune par l'espèce d'ordre qui la dénomme. Le beau moral essentiel, conformité du cœur avec l'ordre essentiel, qui est la loi universelle de toutes les intelligences; le beau moral naturel, conformité du cœur avec l'ordre naturel, qui est la loi générale de toute la nature humaine ; le beau moral civil, conformité du cœur avec l'ordre civil, qui est la loi commune de tous les peuples réunis dans un même corps de cité ou d'Etat.

Je suppose, Messieurs, que les principes généraux que nous avons d'abord établis, vous sont encore assez présents pour y voir, tout d'un coup, la preuve de mes réponses aux trois premières questions proposées. La dernière, qui est plus subtile, demande un examen plus profond. Il s'agit de savoir quelle est la forme précise du beau dans les mœurs? Je veux dire, pour mettre la question dans tout son jour, ce qui, dans les mœurs, dans les sentiments, dans les manières, dans les procédés, constitue le vrai honnête, le vrai décent, le vrai sublime, le vrai gracieux, en un mot, la vraie beauté morale de l'homme?

Pour satisfaire à toute sorte d'esprit, j'appuierai ma réponse, comme dans le premier discours, sur une autorité respectable. C'est l'unité, dit saint Augustin, qui est la vraie forme du beau en tout genre de beauté : *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est* (770). Nous avons déjà adopté ce principe dans toute son étendue : nous croyons l'avoir suffisamment démontré du beau visible; faisons-en l'application au beau moral.

On peut considérer l'homme en deux états, seul ou en société. Il doit partout avoir ce qu'on appelle des mœurs. Voyons en quel sens il est bon de dire que dans l'ordre moral, comme dans l'ordre physique, c'est toujours une espèce d'unité qui est la forme essentielle du beau :

Quand je dis que l'homme peut être considéré seul, je ne prétends pas que dans cet état il soit absolument sans société. Dans quelque solitude que nous puissions être, nous avons toujours à vivre avec Dieu et avec nous-mêmes, c'est-à-dire que dans la retraite la plus sombre et la plus isolée, nous avons toujours un maître à contenter, un empire à gouverner sous ses ordres, un Etat à policer, des sujets à réduire, en un mot, un peuple de passions à mettre à la raison. Ce n'est point là être sans compagnie; c'est en avoir trop : et l'auteur qui a dit que l'homme n'est jamais moins seul que lorsqu'il est seul, a dit peut-être plus qu'il ne voulait dire ; car au lieu de ces belles pensées, avec lesquelles on suppose qu'il s'entretient dans la solitude, quelle est sa compagnie la plus ordinaire? Une imagination bizarre et impérieuse qui veut régner sur son esprit ; des sens rebelles qui entreprennent de gouverner sa raison; des humeurs sans règle, qui le subjuguent tour à tour; des besoins qui crient toujours famine ; des désirs plus inquiets encore que ses besoins : des idées fantastiques de gloire ou de bonheur, qui multiplient encore à l'infini et ses besoins et ses désirs, autant d'ennemis secrets, autant de partis contraires qui le divisent, et qui se divisent eux-mêmes pour le tirer chacun de son côté. Faut-il s'étonner que la plupart des hommes cherchent à s'éviter avec tant de soins? Ils ne peuvent rentrer chez eux sans trouver la guerre, la sédition, la révolte, sans y voir toutes les horreurs et toute la difformité d'un Etat armé contre lui-même.

Voulez-vous faire succéder l'idée du beau à ce monstre de laideur, mettez l'ordre dans cette multitude confuse de sentiments ennemis : que la raison commande à l'âme, que l'âme reçoive la loi et la donne au corps, que le corps, docile, ne fasse jamais qu'obéir sans murmure, ou du moins sans révolte. Vous rétablirez aussitôt la subordination dans toutes les facultés de l'homme, dans ses affections, dans ses sentiments, la subordination y mettra l'accord, l'accord la décence, et le tout ensemble se trouvera ainsi réduit à une espèce d'unité, où rien ne se contredit, ne se dément. Or, par les principes du simple sens commun, n'est-ce point là dans les mœurs de l'homme considéré seul, ce qu'on doit appeler grand, noble, sublime, beau; régner sur soi-même sous l'empire de la raison éternelle qui est une, et qui rend tout un?

Suivons l'homme dans la société. N'est-il pas évident que l'unité y doit faire encore la véritable beauté de ses mœurs? Que ses discours soient toujours d'accord avec sa pensée, sa conduite avec ses maximes, ses maximes avec le bon sens, son air et ses manières avec son état, avec sa naissance, avec son âge, avec la place qu'il tient dans le monde : quelle estime aussitôt ne concevons-nous pas pour sa personne? Tout y plaît, parce que tout y convient : tout y plaît, parce que tout y est un. Et par la raison des contraires, quel mépris ne sentons-nous pas naître, sans égard ni au rang, ni à la naissance, ni même quelquefois au mérite personnel, à la vue de ces gens qui paraissent toujours en contraste et en opposition avec eux-mêmes? Quand nous voyons, par exemple, un air cavalier dans un homme d'église, un air de soldat dans un homme de robe, un air de magistrat dans un homme d'épée, un air de village dans un courtisan, un air de cour dans un anachorète, un air de Caton dans un jeune homme, un air de petit-maître dans un vieillard, en un mot, un air de masque sur un visage, on ne peut s'empêcher d'en rire : pourquoi? Nous cherchions un homme, et nous en trouvons deux

(770) S. Aug., ep. 18, edit. PP. BB.

sous la même tête, et toujours deux hommes qui ne conviennent pas. C'est ce qui fait le ridicule, assortiment bizarre, qui est toujours diamétralement opposé au beau dans les mœurs. Il n'est peut-être pas impossible de les avoir bonnes avec ce défaut; mais il est certain qu'on ne peut les avoir belles, tandis que la contrariété de la personne et du personnage rompra, pour ainsi dire, l'unité de l'homme par leur opposition indécente : c'est un principe incontestable du bon sens.

Des manières je passe aux procédés. N'est-ce pas encore par cette règle de l'unité partout nécessaire pour la beauté des mœurs, que nous mesurons naturellement l'estime ou le mépris, l'amour ou la haine, la louange ou le blâme des diverses conduites que nous voyons tenir aux hommes dans la société ? Car, pour n'alléguer que des exemples très-communs, pourquoi la justice, qui, sans acception de personnes, rend à chacun ses droits, nous paraît-elle une si belle vertu ? c'est qu'en jugeant ainsi toutes les conditions par l'équité de la même loi, elle nous fait souvenir agréablement que nous sommes tous égaux, tous un par nature. Pourquoi, au contraire, un procédé injuste et inique nous paraît-il si révoltant ? il rompt ce nœud d'équité qui nous réunissait tous, malgré la distance de nos fortunes. Pourquoi la modération est-elle dans le monde si généralement estimée ? c'est qu'elle nous fait voir des hommes qui tiennent à la société plus qu'à eux-mêmes. Pourquoi, au contraire, les humeurs intolérantes et emportées sont-elles partout en horreur ? elles sont toujours prêtes à faire schisme avec tout l'univers. Pourquoi sommes-nous si charmés de la politesse des grands, qui savent, par bonté, descendre jusqu'aux plus petits ? c'est qu'elle rend témoignage à l'unité de la nature. Pourquoi, au contraire, a-t-on tant de mépris pour la fierté de quelques nouveaux nobles, qui, à peine sortis de la roture, se croient déjà au rang des demi-dieux ? c'est que par là il semble qu'ils renoncent à la communion de l'espèce humaine. Pourquoi l'amitié entre les proches nous offre-t-elle une idée si agréable ? c'est que nous aimons à voir l'union naturelle du sang ratifiée par le choix du cœur. Pourquoi, au contraire, tient-on pour monstres des frères ennemis, des enfants ingrats, des parents dénaturés ? c'est que la nature ne peut, sans horreur, voir désunis des cœurs où circule le même sang. Pourquoi tous les siècles ont-ils donné tant d'éloges aux amateurs de la patrie, à un Machabée, qui s'immola pour la liberté de son peuple, à un Codrus et à un Décius, qui se dévouèrent à la mort pour le salut de leur armée ? ils conservèrent en mourant l'unité du corps dont ils avaient l'honneur d'être membres. Pourquoi, au contraire, détestons-nous les rois tyrans, les ministres brouillons, tous les gens de parti et de cabale ? ils déchirent un corps dont ils devraient maintenir l'intégrité aux dépens de leur propre vie. Pourquoi, au seul nom de la paix, que notre grand monarque vient de nous procurer (771), voyons-nous la joie partout répandue ? elle nous annonce l'union et la concorde. Mais, au contraire, pourquoi la guerre la plus juste nous paraît-elle toujours un fléau si terrible ? elle rompt l'unité du genre humain.

Il me serait aisé de pousser plus loin cette induction, en citant l'un après l'autre tous les jugements de la nature, pour démontrer le grand principe que nous avons adopté de saint Augustin : *Que dans le moral, comme dans le physique, c'est toujours une espèce d'unité qui constitue la forme du beau.* Mais je crois en avoir assez dit, et je finis en rassemblant tous les traits du beau moral dans une peinture sensible, que j'emprunte d'un ancien philosophe, pour faire voir que tout ce que j'en ai dit de plus fort ne passe pas les lumières de la raison naturelle. On reconnaîtra aisément Sénèque à sa manière de peindre, forte, vive, noble, hardie, qui va quelquefois au delà du but, mais qu'il est facile d'y ramener

Voulons-nous, dit-il, nous tirer de cette bassesse de mœurs si commune dans le monde (772) ? Elevons d'abord nos idées. Considérons-nous dans l'univers comme habitant deux grandes républiques ; l'une immense et véritablement publique, celle qui embrasse tous les êtres sociables, Dieu et les hommes ; l'autre plus bornée dans son contour, celle où la Providence nous a, pour ainsi dire, inscrits et incorporés par le sort de notre naissance. *Duas animo respublicas complectamur : alteram magnam et vere publicam, qua dii atque homines continentur : alteram cui nos ascripsit conditio nascendi.* C'est dans ce point de vue que tout l'ordre de mes devoirs se présente à mon cœur sous la forme la plus aimable : je les vois, je les veux suivre. Et premièrement dans cette république universelle, qui embrasse tous les êtres sociables, Dieu à la tête, je veux désormais me le représenter sans cesse au-dessus de moi, au dedans, et partout à mes côtés, veillant nuit et jour sur mes pensées, sur mes discours, sur toutes mes démarches. *Præsides deos supra me, circa me, stare sciam, factorum dictorumque censores* (773). Dans la république générale des hommes, je n'oublierai jamais que je suis né pour eux, rendant même grâce à l'Auteur de la nature d'une si glorieuse destination, de m'avoir fait pour tout le monde, et tout le monde pour moi. *Ego sic vitam, quasi me sciam aliis natum, et naturæ rerum hoc nomine gratias agam : unum me donavit omnibus, uni mihi omnes.* Dans la république particulière, où la Providence m'a placé, dans le monde, je n'aurai rien à moi qui ne soit à mes concitoyens. Sans ambition, sans envie, je verrai leurs terres dans l'abondance avec le même plaisir que les miennes propres, et je regarderai toujours les miennes comme une es-

(771) En 1736.
(772) Seneq., *De otio Sap.*, c. 31.

(773) *De vita beata*, c. 20.

pèce commune, dont je ne me réserverai que le soin de la faire valoir à leur profit. *Ego terras omnes tanquam meas videbo, meas tanquam omnium.* Surtout en garde contre tout esprit de ligue, de secte ou de parti, je n'épouserai jamais sans réserve, ni tous les intérêts, ni tous les sentiments d'aucune société, bien moins d'aucune personne particulière. S'attacher ainsi aux uns à l'exclusion des autres, ce n'est pas union ni concorde, c'est faction et cabale. *Sententiam si quis unius sequitur, non id vitæ, sed factionis est* (774). Dans le commerce ordinaire de la vie civile, sensible à l'amitié, incapable de haine, complaisant pour mes amis, je serai toujours prêt à faire le premier pas, ou pour nous unir plus étroitement, ou pour nous réunir plus promptement. *Ego amicis jucundus, inimicis mitis et facilis, exorabor antequam roger.* Dans le plus secret de ma maison, je regarderai tout ce que je fais, selon les yeux de ma conscience, comme ayant tout le public pour spectateur. *Populo teste fieri credam quidquid me conscio faciam.* Maître de mes sens, je me garderai bien de partager avec eux l'empire de mon cœur. Suis-je donc né pour être l'esclave de mon corps? *Major sum, et ad majora genitus, quam ut mancipium sim corporis mei* (775). Dans la fâcheuse nécessité de conserver un sujet rebelle, je songerai moins à satisfaire ses désirs qu'à les apaiser; jamais à les assouvir. *Edendi erit bibendique finis, desideria naturæ restinguere, non implere* (776). Laborieux et infatigable, je le soumettrai aux plus grands travaux, en soutenant sa faiblesse par mon courage. *Laboribus, quanticunque erunt, parebo, animo fulciens corpus.* Et quand la Providence me viendra redemander la vie qu'elle m'a donnée, je tâcherai, par le bon usage de ses dons, de la lui rendre meilleure que je ne l'avais reçue, en prenant tout l'univers à témoin que, si je n'ai point été vertueux, j'ai, du moins, aimé la vertu; que j'ai rempli mes jours d'occupations utiles, et qu'en conservant ma liberté, j'ai toujours eu soin de respecter celle des autres. *Quandoque autem natura spiritum repetet, testatus exibo, bonam me conscientiam amasse, bona studia: nullius per me libertatem imminutam, minime meam.*

C'est, Messieurs, l'idée qu'avait, du beau dans les mœurs, un philosophe qui n'avait pour guide que le bon sens naturel, et encore bien obscurci par les ténèbres de son siècle. Quelle doit être la nôtre, avec des lumières infiniment supérieures à celles de la philosophie païenne? Mais enfin, me dira-t-on, qui la pourra remplir, cette grande idée? On me permettra de répondre, qu'il me suffit d'avoir prouvé que le beau moral est une conquête proposée à tout le monde par l'Auteur de la nature. Facile ou difficile, ce n'est pas de quoi il s'agit: nous la devons entreprendre, chacun en personne, tous en corps. L'ordre en est porté, la loi est générale; et quand elle pourrait avoir des exceptions, vous m'avouerez, Messieurs, que ce ne serait pas pour une académie de belles-lettres, à qui rien ne convient mieux que d'être en même temps une académie de belles mœurs.

DISCOURS III.

Sur le beau dans les pièces d'esprit.

Messieurs,

Après le beau dans les mœurs, dont j'ai eu l'honneur de vous parler dans le discours précédent, il n'est point de sujet plus digne de l'attention d'une académie, que celui où l'ordre des matières me conduit aujourd'hui tout naturellement; je veux dire, le beau dans les pièces d'esprit. Vous savez, Messieurs, que c'est là ce que le public attend de vous. On peut supporter le médiocre dans les autres personnes qui se mêlent de parler ou d'écrire, surtout en certains genres et en certaines circonstances. On ne leur demande que le bon et le solide dans un discours d'affaires, dans un plaidoyer, dans un sermon devant le peuple, dans une apologie nécessaire, dans un journal, dans un mémoire, et, pourvu qu'ils y évitent les défauts trop palpables de style ou de langage, on leur passe tout le reste sans difficulté. On demande plus à un académicien. Ce titre, qui annonce un homme tiré de la foule des gens de lettres, est comme un engagement public et solennel de sortir des voies communes. On veut que dans ses ouvrages il porte le bon jusqu'à l'excellent. On veut qu'il sache orner le solide, allier les grâces avec le bon sens, parer la science, polir l'érudition, s'élever, descendre, marcher terre à terre, ou prendre l'essor, selon la nature des sujets; en un mot, Messieurs, le public s'obstine à vous demander du beau dans toutes vos productions académiques: le fait est certain.

La question est de savoir quel est l'objet de sa demande? Ce qu'il entend, ou plutôt, pour traiter la matière à fond, ce qu'on doit entendre par ce qu'on appelle beau dans les ouvrages d'esprit? quelle en est la nature en général? combien il y en a de sortes? à quels traits on les peut reconnaître, pour les distribuer chacune dans sa classe particulière? enfin, quelle est la forme précise du beau dans le total d'une composition?

Voilà bien de la matière pour un seul discours; mais je parle dans une académie dont la pénétration m'épargnera la longueur des raisonnements, et dont l'érudition suppléera sans peine à la multitude des autorités, qui me seraient peut-être nécessaires, partout ailleurs, pour appuyer mes raisons.

D'abord, en général, quelle est la nature du beau dans les pièces d'esprit? est-ce quelque chose d'absolu, qui ait droit de

(774) *De otio Sap.*, c. 30.
(775) Ep. 65.
(776) *De vita beata*, c. 20, etc.

nous plaire par son propre fond, ou seulement quelque chose de relatif aux dispositions particulières que nous apportons à les lire ou à les entendre?

Ne soyez pas surpris, Messieurs, de me voir débuter par un doute, qui très-certainement n'en est pas un pour vous. Mais vous ne pouvez ignorer que dans la république des lettres, comme partout ailleurs, il y a des gens qui, à l'exemple des anciens sceptiques, regardent le beau spirituel dont nous parlons, comme une affaire de pur goût et de pur sentiment. Ils entreprennent même quelquefois de le prouver à leur manière. Certains ouvrages de poésie ou d'éloquence, qui paraissent beaux dans un siècle, ne le paraissent pas toujours dans un autre; ce qui plaît en Italie ou en Espagne, déplaît en France assez communément. Et, sans sortir de chez nous, il n'est pas rare qu'un orateur ou un poëte, qui charmait la province, va échouer à Paris; que ce qui a succès à Paris tombe à la cour; que la cour elle-même se trouve partagée sur le mérite d'un auteur, ou, ce qui est encore plus étrange, qu'elle varie à son égard d'un jour à l'autre, lui donnant aujourd'hui son approbation, la retirant demain, selon le vent qui règne à Versailles ou à Fontainebleau. Nos divers âges, nos caractères particuliers, nos humeurs, nos situations différentes, nos partis, nos intérêts, autres sources intarissables de variations et de variétés dans les jugements que nous portons des ouvrages d'esprit.

Or, de là, concluent nos modernes pyrrhoniens, ne s'ensuit-il pas que la beauté de ces sortes d'ouvrages n'a rien de fixe et d'absolu? Que tout ce qui plaît est beau, par rapport à ceux qui le jugent tel, et par conséquent que dès là qu'il cesse de plaire il cesse d'être beau, non par aucun changement qui arrive dans sa nature, mais par celui qui arrive dans nos opinions et dans nos sentiments; d'où ils infèrent, sans façon, que nous devons étendre à tout, le proverbe ordinaire qu'il ne faut pas disputer des goûts.

La vanité des auteurs médiocres et la présomption des lecteurs superficiels sont assurément bien obligées à ces messieurs de leur donner un moyen si facile d'être toujours contents d'eux-mêmes: ceux-là de leurs ouvrages, et ceux-ci de leurs jugements. Mais dussent-ils tous me traiter d'assassin, comme ce fou d'Athènes traita ceux qui l'avaient guéri d'une illusion agréable, il faut essayer de les détromper, en définissant ce qu'ils affectent de laisser toujours indéfini, en distinguant ce qu'ils ne manquent jamais de confondre, et en les rappelant, s'il est possible, aux premiers principes du bon sens.

J'appelle beau, dans un ouvrage d'esprit, non pas ce qui plaît au premier coup d'œil de l'imagination, dans certaines dispositions particulières des facultés de l'âme ou des organes du corps, mais ce qui a droit de plaire à la raison et à la réflexion par son excellence propre, par sa lumière ou par sa justesse, et si l'on me permet ce terme, par son agrément intrinsèque.

C'est l'idée générale du beau spirituel dont il est question; rendons-la plus sensible en la développant.

Je distingue ici, comme dans les deux premiers discours, trois sortes de beau: un beau essentiel, qui plaît à l'esprit pur, indépendamment de toute institution, même divine; un beau naturel, qui plaît à l'esprit en tant qu'uni au corps, indépendamment de nos opinions et de nos goûts, mais avec une dépendance nécessaire des lois du Créateur, qui sont l'ordre de la nature; un beau arbitraire, si j'ose ainsi parler, ou si l'on veut, un beau artificiel, qui plaît à l'esprit par l'observation de certaines règles que les sages de la république des lettres ont établies sur la raison et sur l'expérience, pour nous diriger dans nos compositions.

Il s'agit de représenter en détail de ces trois sortes de beau spirituel, chacune par les traits propres qui la caractérisent. C'est, Messieurs, ce que nous allons essayer de faire, mais en comptant toujours, s'il vous plaît, sur votre pénétration, pour éviter les longueurs dans une matière déjà si étendue:

Premièrement, quel est ce beau spirituel, primitif et original que nous disons être essentiel à une pièce d'esprit, à un discours, à un poëme, à une histoire, à tout ouvrage qui veut plaire à des hommes raisonnables? Pour en découvrir le véritable caractère avec ses principaux traits, oublions pour un moment nos goûts particuliers, capricieux et bizarres, comme les honneurs qui les font naître: changeants et variables selon les temps et les lieux, souvent qui se contredisent, et par conséquent qui ne décident rien. Consultons le goût général, fondé sur l'essence même de l'esprit humain, gravé dans tous les cœurs, non par une institution arbitraire, mais par la nécessité de la nature, et par conséquent sûr et infaillible dans ses décisions. Suivez-moi, s'il vous plaît, dans la courte analyse que nous en allons faire:

Un orateur nous parle de vive voix, un auteur nous parle par écrit: le premier adresse la parole au public, le second l'adresse non-seulement au public, mais encore à la postérité. Que doivent-ils faire l'un et l'autre pour mériter les suffrages d'un auditoire si respectable? Que leur a-t-on demandé dans tous les temps, depuis la naissance des lettres jusqu'à nos jours? que leur a-t-on demandé dans toutes les nations, depuis les extrémités de l'orient, qui a vu naître l'éloquence, jusqu'à celles de l'occident, qui l'a vue portée à sa perfection? et aujourd'hui encore, qu'est-ce que toute la terre leur demande comme par le cri général de la raison?

La vérité, l'ordre, l'honnête et le décent, voilà, Messieurs (je ne crains pas d'en être jamais démenti par le bon goût), voilà le beau essentiel que nous cherchons tout na-

turellement dans un ouvrage d'esprit : la vérité, parce que la parole n'est instituée que pour en être l'interprète, pour la dire, pour l'éclaircir, pour la faire passer d'un esprit à l'autre comme une lumière qui doit être commune à tous les hommes ; l'ordre, parce qu'il y en a un entre les vérités : d'où il s'ensuit que l'ordre est absolument nécessaire, dans un discours, pour les mettre chacune dans son vrai point de vue, en sorte que les premières éclairent les suivantes, et que celles-ci, à leur tour, donnent aux premières, par leur suite naturelle, une espèce de nouvel éclat : l'honnête; je veux dire ici le respect pour la religion et pour la pudeur, parce qu'il est certain, comme nous l'avons fait voir en parlant du beau moral, que nous portons tous dans l'âme un sentiment d'honneur composé de ces deux vertus, qui s'offense nécessairement de tout ce qui les blesse ; règle indispensable, que les païens mêmes ont reconnue : Platon, dans son fameux dialogue du Beau dans le discours; Longin, dans son admirable traité du Sublime; Cicéron, Quintilien, Sénèque, dans leurs Réflexions sur l'art oratoire. Ces grands génies, par un concert unanime, que la raison seule peut avoir formé entre eux, nous donnent pour un précepte essentiel d'éloquence de parler toujours de la Divinité avec respect, et de parler toujours aux hommes avec pudeur et modestie. Nous comprenons, dit Quintilien, sous le nom d'honnête, la justice, la religion, la piété, et autres vertus semblables : *Nos justum, pium, religiosum, cæteraque his similia honesto complectimur* (777). Et Sénèque y comprenait si scrupuleusement la pudeur dans les paroles, qu'il veut que l'orateur se résolve plutôt à perdre quelques-uns des avantages de sa cause, que de manquer à cette règle de l'honnêteté publique (778). *Satius est quædam causæ detrimento tacere, quam verecundiæ damno dicere* : enfin le décent, qui suppose toujours l'honnête, mais qui embrasse un plus grand terrain, quatrième trait du beau essentiel, absolument nécessaire à un ouvrage d'esprit pour contenter le goût du bon sens. Car, en effet, dites-moi, Messieurs, le moyen qu'un homme, qui entreprend de parler au public, puisse réussir à lui plaire, s'il ignore les bienséances, les égards, ce qu'il doit aux temps, aux lieux, à la nature de son sujet, à son état ou à son caractère, à celui des personnes qui l'écoutent, à leur qualité ou à leur rang, surtout à leur raison, qui, dans le moment, va juger de son cœur par ses paroles; en un mot, s'il oublie dans son discours cette noble décence qui relève tout par sa grâce naturelle, qui plaît par elle-même, et dont le plus grand maître d'éloquence (779) qui ait jamais été, a fait expressément la loi capitale de son art. *Caput artis decere.*

Mais qu'avons-nous besoin, Messieurs, de citations et d'autorités pour nous convaincre de ce premier principe du sens commun, que la vérité, l'ordre et le décent sont des beautés essentielles à un ouvrage d'esprit? Sans donc insister davantage sur un article si évident, je passe à un autre genre de beau spirituel, qui n'est pas tout à fait si nécessaire dans une composition, mais qui n'est pas moins indépendant de nos opinions et de nos goûts. C'est celui que nous avons appelé *beau naturel*. Je m'explique.

Si nous n'avions pour auditeurs que de pures intelligences, ou du moins des hommes plus raisonnables que sensibles, nous n'aurions, pour les satisfaire, qu'à leur exposer la vérité toute simple : elle aurait par elle-même de quoi les charmer par sa lumière, par l'ordre des principes qui la démontrent, ou par celui des conséquences, qui en naissent toujours en foule, comme les rayons du soleil. C'est la seule beauté que l'on demande à un ouvrage de mathématiques; mais dans la plupart de nos discours, nous avons à parler à des hommes bien plus sensibles que raisonnables, qui ne veulent rien entendre que ce qu'ils peuvent imaginer, qui croient ne rien connaître que ce qu'ils peuvent sentir, qui ne se laissent persuader que par des mouvements qui les transportent ; en un mot, à des hommes qui se dégoûtent bientôt d'un discours qui ne dit rien à l'imagination ni au cœur.

Quoique peut-être il serait à souhaiter que notre goût fût un peu plus dégagé du commerce des sens, j'avoue que cette disposition ne m'étonne pas. L'imagination et le cœur sont des facultés aussi naturelles à l'homme, que l'esprit et la raison : il a même pour elles une prédilection qui n'est que trop marquée. Peut-on espérer de lui plaire sans leur présenter le genre de beau qui leur convient, soit à chacune en particulier, soit au composé qui résulte de leur assemblage?

Il faut donc, dans un discours, non-seulement dire la vérité pour contenter l'esprit, il faut la revêtir d'images pour mettre l'imagination dans ses intérêts, l'accompagner de sentiments pour la faire goûter au cœur, l'animer par des mouvements convenables pour l'introduire dans l'âme avec plus de force. Ainsi, le beau que nous appelons naturel, parce qu'il est fondé sur la constitution même de notre nature, se divise en trois espèces particulières qu'il faut bien distinguer : le beau dans les images, le beau dans les sentiments, le beau dans les mouvements. C'est ce que nous allons tâcher d'éclaircir, non par des exemples, qui nous mèneraient trop loin, et qui n'en donneraient encore que des idées bien courtes, mais en remontant aux principes généraux de la raison et du bon goût.

Que les images soient un agrément nécessaire dans un discours d'éloquence ou de

(777) Quintil. lib. II, c. 4.
(778) Seneq. l. I *Controv.*, 2.

(779) Cicéron

poésie, cela est indubitable; elles nous mettent sous les yeux les objets dont on nous parle; elles y arrêtent la vue de l'esprit; elles soutiennent l'attention; elles préviennent le dégoût; et ce n'est pas sans raison qu'on a dit que tout auteur doit être peintre. Mais en quoi consiste leur véritable beauté? J'en appelle encore ici au goût général. Nous aimons tous dans les peintures le grand et le gracieux: le grand, qui nous élève, et le gracieux, qui nous attache. Voulez-vous donc faire des discours qui soient assurés de nous plaire: notre imagination est naturellement vaste; présentez-lui de grandes images. Elle ne peut souffrir des portraits secs et durs; présentez-lui des images gracieuses. Que du moins l'un ou l'autre, le grand ou le gracieux, paraisse toujours dans vos tableaux. Mais si vous trouviez le secret de les y rassembler quelquefois tous deux, le grand dans le gracieux, et le gracieux dans le grand, voilà le beau complet des images.

Les sentiments ne sont pas toujours si nécessaires dans une composition: il y a des matières qui n'en sont pas susceptibles, mais quand ils peuvent y avoir lieu, comme dans un discours de religion ou de morale; dans un poëme, dans une histoire, quelles sont les qualités qui en forment le vrai beau? Consultons toujours notre oracle infaillible du goût intime de la nature. N'est-il pas vrai que, dans les sentiments, on ne peut souffrir le bas et le grossier; qu'on aime au contraire le noble et le fin, ou le délicat? N'est-il pas vrai que c'est là notre pente naturelle? Il n'y a point de cœur humain qui osât m'en dédire. Un sentiment noble et généreux nous rend un témoignage agréable de la supériorité de notre âme aux choses basses et terrestres. Un sentiment fin et délicat nous donne un plaisir pur, qui nous saisit sans nous troubler, qui nous pénètre sans nous confondre. La conclusion est évidente, que la noblesse ou la délicatesse doit régner dans tous les discours que nous adressons à des hommes; ou plutôt, si la matière le comporte, l'un et l'autre ensemble. C'est, dans les sentiments, tout le beau que l'on peut souhaiter.

Que dirons-nous des mouvements qu'on appelle pathétiques, c'est-à-dire, des sentiments vifs et animés, suivis et poussés, si j'ose ainsi dire, avec une espèce de transport spirituel pour émouvoir l'âme d'un auditeur ou d'un spectateur, par rapport aux objets qu'on lui présente? On voit assez que des mouvements de cette nature ne doivent guère paraître que dans les pièces dramatiques, ou qui tiennent de ce genre par les circonstances, dans un discours adressé à un vaste auditoire, dans une ouverture d'états, dans une rentrée de parlement, dans une cause illustre plaidée en plein sénat; en un mot, sur les grands théâtres de l'éloquence ou de la poésie. Mais alors quelle est l'espèce de beau qui les doit animer? c'est encore au goût général de la nature à nous décider là-dessus. Or, naturellement, qu'est-ce que nous admirons, qu'est-ce que nous aimons dans ces mouvements du discours que nous appelons pathétiques? Je réponds, sur la foi de l'expérience universelle, c'est le fort et le tendre; deux espèces de pathétiques qui sont évidemment les deux grands mobiles du cœur humain. Le fort nous réveille, nous applique, nous détermine; le tendre nous attire, nous engage, nous fait déterminer par nous-mêmes. Le fort nous subjugue, pour ainsi dire, par la voie des armes; le tendre nous sollicite, nous gagne, nous prend par intelligence et par composition. Le fort entre dans notre âme en conquérant, et comme par la brèche; le tendre se présente devant la place comme un roi débonnaire, qui n'a qu'à se montrer pour se faire ouvrir les portes. Je ne décide pas entre ces deux genres de mouvements pathétiques lequel répand plus de beauté dans un discours, je dirai seulement que, pour leur imprimer ce merveilleux qui nous enlève dans certains auteurs, surtout dans les anciens, Grecs et Romains, vainement irons-nous implorer le secours de l'art. Le grand art, et le seul art, est de savoir se mettre dans les situations d'esprit et de cœur qui les enfantent, pour ainsi dire, sans douleur et sans effort, du sein de la nature; autrement, je vous le déclare, tous vos mouvements les mieux figurés ne seraient à mes yeux que des convulsions de rhéteurs, qui me glaceraient au lieu de m'enflammer; des grimaces de comédiens qui me feraient rire, ou des emportements d'énergumènes qui me feraient horreur. En un mot, ils doivent naître, comme nous l'avons déjà insinué, d'un certain transport de l'âme qu'on appelle feu, enthousiasme, fureur divine, sans laquelle, disent les maîtres de l'art, il n'y eut jamais ni véritable éloquence, ni véritable poésie. Tel est le beau que nous concevons dans les mouvements qui doivent animer un auteur dans la composition.

Je parcours, Messieurs, ces matières plutôt que je ne les traite, sans m'arrêter à prouver des choses que tout le monde sent; mais nous ne devons pas oublier une observation importante. Afin que les images, les sentiments, les mouvements pathétiques forment dans un ouvrage d'esprit un beau véritable, il faut qu'ils y conviennent, il faut que ces ornements naturels du discours se trouvent appliqués sur un fond qui en soit digne, ou du moins qui n'en soit pas indigne par quelque difformité choquante; car certainement l'auteur de la nature n'a point formé les grâces pour parer la laideur. C'est un principe incontestable, et la preuve que j'en veux tirer ne l'est pas moins. Le beau essentiel du discours dont nous avons d'abord parlé, doit donc être indispensablement le fond du beau naturel dont nous parlons. La vérité, l'ordre, l'honnête et le décent sont des beautés nécessaires que les images, les sentiments, les mouvements pathétiques ne doivent jamais perdre de vue.

Or, je le demande, que s'ensuit-il de là? Nos principes sont établis : ne craignons pas de conclure. Donc, à proprement parler, les images ne sont belles dans un discours qu'autant qu'elles parent la vérité : les sentiments n'y sont beaux qu'autant qu'ils ont pour objet la vertu. Et si vous y employez les mouvements pathétiques pour nous porter ailleurs qu'à ces deux fins essentielles de l'homme, c'est, pour ne rien dire de plus fort, un ornement déplacé, qui ne choque pas moins le bon goût que le bon sens et les bonnes mœurs. Cette conclusion n'est-elle pas d'une évidence palpable?

Que certains auteurs du temps, orateurs, poëtes, historiens, philosophes même, si l'on veut, se fassent, tant qu'il leur plaira, d'autres maximes du bon goût : qu'ils aillent choisir, pour le fond de leurs ouvrages, des erreurs impies ou des vices infâmes, des contes libertins ou des chroniques scandaleuses, des médisances cruelles ou des calomnies controuvées pour noircir la vertu; que sur ce fond hideux ils répandent les fleurs à pleines mains, qu'ils en relèvent la difformité par les plus belles couleurs, qu'ils y étalent tous les ornements du discours, les images les plus gracieuses, les sentiments les plus doux, les mouvements les plus forts, les figures les plus brillantes, les tours les plus fins, les termes les plus délicats; la raison et l'honneur qui entrent certainement dans l'idée totale du bon goût, réclameront toujours contre cet assemblage. On dira toujours, partout où il y aura une étincelle de sens commun, que tant de parures siéent mal avec la laideur, que le fond gâte la broderie, et que la matière dégrade la forme. En vain des esprits stupides ou corrompus nous vanteront la belle surface dont l'auteur sait envelopper ses infamies, son masque est trop transparent pour cacher sa honte : on découvrira toujours au travers, et la fausseté de son esprit et la corruption de son cœur, et par conséquent la dépravation de son goût. On louera peut-être ses talents naturels, mais avec tout le mépris que mérite sa personne par un abus si abominable des dons de la nature. Et en effet, j'en atteste le bon sens, quel mépris ne mérite pas l'impertinence d'un homme qui s'applique à orner des monstres? N'est-ce pas visiblement (qu'on me permette cette comparaison pour égayer un peu la matière), n'est-ce pas visiblement tomber dans le ridicule de ces personnes laides et disgraciées, qui, n'ayant point par elles-mêmes de quoi plaire, se parent d'habits somptueux, magnifiques, brillants, pour attirer du moins par là les regards du monde. Mais qu'arrive-t-il? elles ont le malheur d'y réussir; elles se font regarder : on admire la parure et on méprise la personne. Combien d'auteurs qui courent le monde ont éprouvé le même sort en ornant des laideurs d'une autre espèce! Je vous laisse, Messieurs, à faire les applications, et je reprends la suite de notre division du beau spirituel.

Des trois espèces générales que nous en avons distinguées, les deux premières, le beau essentiel et le beau naturel sont, si je ne me trompe, suffisamment éclaircies. Reste la troisième, que nous appelons beau arbitraire, parce qu'elle dépend en partie de l'institution des hommes, des règles du discours qu'ils ont établies, du génie des langues, du goût des peuples, et plus encore des talents particuliers des auteurs. C'est proprement la beauté qui, dans un ouvrage d'esprit, résulte de l'agrément des paroles.

Pour nous en former une idée plus nette et plus étendue, je distingue dans le corps du discours trois choses qui en sont comme les éléments : l'expression, le tour et le style; l'expression, qui rend notre pensée; le tour, qui lui donne une certaine forme, et le style, qui la développe pour la mettre dans les différents jours qu'elle demande par rapport à notre dessein. On voit déjà que ces trois éléments du discours y doivent avoir chacun sa beauté propre; il s'agit de la faire connaître dans le détail, cette beauté propre de l'expression, du tour et du style. Suivons toujours les principes de la nature.

On ne parle que pour se faire entendre; la première beauté de l'expression doit donc être la clarté : c'est elle qui porte nos pensées dans l'esprit des autres avec toute la fidélité que demande le commerce de la parole. Il y a même des sciences, comme les mathématiques, l'histoire, la philosophie, qui n'exigent dans les termes que cette seule beauté; mais il y a aussi des sujets où les personnes d'esprit (et qui est-ce aujourd'hui qui ne s'en pique pas?) ne peuvent souffrir qu'on leur parle d'une manière qui ne leur laisse rien à deviner. Ils vous entendent à demi-mot dans un discours de morale ou de mœurs. C'est donc alors une espèce de beauté dans l'expression, de ne leur en dire qu'autant qu'il en faut, pour leur donner le plaisir de suppléer le reste; surtout quand on traite certaines matières délicates, où la vérité ne doit jamais paraître que voilée. La difficulté est de prendre un juste milieu entre un jour trop clair, qui n'attire point l'attention, et un jour trop sombre, qui la rebute. Combien d'écrivains, même fameux, y ont échoué dans notre siècle! Ils ont voulu éviter dans leurs expressions une clarté trop fade à leur goût, et ils ont donné malheureusement dans l'énigmatique, l'entortillé, le mystérieux, sans songer que, dans le discours, le mystérieux est toujours bien près du précieux, et que le précieux ne va jamais sans le ridicule.

Quoi qu'il en soit de ces auteurs, qui ont la manie de vouloir briller par les ténèbres, il est certain, en général, que le beau dans les expressions consiste dans la manière lumineuse dont elles rendent notre pensée, tantôt simplement et en termes propres, pour la représenter avec cette justesse inestimable, qui est le charme de l'esprit pur; tantôt en termes figurés, pour la revêtir de ces couleurs intéressantes, qui font les délices de l'imagination; tantôt en termes pathétiques,

forts ou tendres, pour lui donner ce goût de sentiment qui enlève le cœur. Mais enfin, où les aller prendre, ces belles expressions? sera-ce à la cour? sera-ce dans les académies? sera-ce dans les livres? Non, je l'ose dire avec tout le respect que nous devons à nos modèles, ces expressions transplantées d'un esprit à l'autre dégénèrent le plus souvent comme les arbres, en changeant de terroir. Il faut que chacun les trouve dans son propre fonds, ou, si vous les empruntez d'ailleurs, il faut tellement vous les approprier, qu'on y aperçoive toujours votre tour d'esprit. Je dis un tour, qui ne les dépare pas. C'est la seconde chose qui nous frappe dans un discours, et qui mérite une attention particulière.

La plupart des hommes qui réfléchissent ont à peu près les mêmes pensées sur les mêmes sujets. Il n'y a que le tour qui les distingue. Je veux dire que la vérité, qui se présente la même, quant au fond, à tous les esprits attentifs, se modifie diversement selon les diverses dispositions qu'elle trouve dans l'âme qui la conçoit. Elle se façonne, pour ainsi dire, dans notre entendement; elle se colore dans l'imagination; elle s'anime dans le cœur. Elle prend ainsi un certain air marqué, souvent original, qui, de la pensée, passe dans l'expression : c'est ce que j'appelle tour d'esprit.

Vous savez, Messieurs, que chaque peuple a le sien propre, qui forme l'esprit dominant de la nation; grave et majestueux en Espagne; libre et cavalier en France; vehément et impétueux en Angleterre; délicat et fin en Italie; solide et ferme en Allemagne. Il en est de même des particuliers; chacun a son tour d'esprit qui le caractérise dans sa nation. Le sublime de Corneille, et le gracieux de Racine; le bon sens lumineux de Boileau, et le sel piquant de Molière; la force de Bossuet, et la délicatesse de Fénelon; la noble facilité de Mallebranche, et le brillant de Fontenelle; la vivacité rapide de Bourdaloue, et la douceur insinuante de Massillon; le burin profond du cardinal de Retz, et le crayon fin de Pascal, nous font voir dans nos propres écrivains des manières de penser presque aussi différentes que celles d'un Espagnol et d'un Italien. La question est de savoir en quoi consiste la beauté de ce tour d'esprit, qui distingue les grands auteurs des médiocres, qui relève quelquefois leurs productions les plus faibles, et d'où il arrive si souvent que la même parole, qui dans les uns ne paraît qu'une proposition toute simple qui n'a rien de piquant, devient dans les autres ce qu'on appelle une belle pensée, un beau sentiment, un bon mot. N'en soyons pas surpris. Les auteurs médiocres, sans génie et sans âme, nous présentent les objets froids comme eux, et inanimés; au lieu que les grands écrivains nous les transmettent, si j'ose ainsi dire, avec toutes les images et avec tous les mouvements qu'ils en reçoivent eux-mêmes. Les uns ne font que les crayonner, les autres les peignent; ceux-là ne savent tout au plus que les décrire, ceux-ci les gravent jusqu'au fond du cœur par le tour d'imagination et de sentiment dont ils les animent. Nous en sommes frappés comme d'un éclair qui nous surprend. Pourquoi? Nous y voyons tout à coup paraître quelqu'un de ces traits du beau essentiel ou naturel dont nous avons tant parlé. Ici un esprit vif et juste, qui sait en peu de mots nous offrir plusieurs idées lumineuses; là un esprit facile et profond, qui pense, et qui sait nous faire penser; un esprit fin et modeste, qui sait nous faire entendre ce qu'il n'est pas permis de dire; une imagination riante, qui nous réveille par ses saillies; un génie élevé, qui nous élève avec lui au-dessus des préjugés vulgaires; un cœur généreux, qui nous rend, comme lui, supérieur aux faiblesses des autres hommes; en un mot, une manière de penser ou de sentir les choses, qui n'a rien de commun, et qui n'a rien que de naturel. Voilà, dans une pièce d'esprit, ce que nous croyons devoir entendre par la beauté du tour. Quelle est enfin celle du style? Commençons toujours par définir.

J'appelle style une certaine suite d'expressions et de tours tellement soutenue dans le cours d'un ouvrage, que toutes ses parties ne semblent être que les traits d'un même pinceau; ou, si nous considérons le discours comme une espèce de musique naturelle, un certain arrangement de paroles qui forment ensemble des accords, d'où il résulte à l'oreille une harmonie agréable : c'est l'idée que nous en donnent les maîtres de l'art.

Je suis fâché de le dire, mais il n'en est pas moins vrai, il s'ensuit de là qu'il y a aujourd'hui peu d'auteurs qui aient un vrai style. On en trouve encore qui ont de l'expression: il y en a même qui ont du tour, du moins par intervalles. Il ne faut, pour ces deux articles, qu'un génie assez médiocre; mais pour en former dans le discours une suite bien liée; de manière que le bon sens, l'esprit et l'oreille soient partout également satisfaits, il faut une certaine étendue d'intelligence et de goût, qui est une qualité bien rare. Ne dirait-on pas même que plusieurs n'en ont pas l'idée? Jugeons-en par la foule de nos orateurs et de nos écrivains. Quelle est leur manière de composition? Quelques termes nouveaux, quelques phrases à la mode, quelques tours cavaliers ou précieux, quelques lieux communs souvent usités par nos ancêtres, quelques traits de rhétorique lancés au hasard, quelques petites fleurs dérobées en passant aux anciens ou aux modernes; c'est aujourd'hui notre style ordinaire; décousu et libertin, vagabond et inégal, sans nombre, sans mesure, sans liaison, sans proportion ni entre les choses, ni entre les mots. Me permettra-t-on de le dire? Nous ne voyons presque plus dans la république des lettres que des ouvrages de pièces rapportées, qui ne se rapportent pas, et qui ne sont point faites pour aller ensemble.

Cependant, Messieurs, peut-on douter

que le style, tel que nous l'avons défini, ne soit en quelque sorte l'âme du discours, l'attrait et le charme, qui soutient l'attention de l'esprit par la suite des matières qu'il enchaîne ensemble, par la liaison naturelle des tours différents dont il les assortit, par la douceur de l'harmonie dont il nous frappe l'oreille, et par là le cœur, qui, par une impression invincible de la nature, aime partout les accords, non seulement dans la musique, mais en tout genre de composition. Je ne crois pas qu'on m'en demande d'autre preuve que ce goût même de la nature, qui est incontestable.

Ainsi, en trois mots, voilà tous les traits que renferme l'idée du beau dans le style; une suite marquée dans les matières, dans les pensées, dans les raisonnements qui composent le fond du discours; un assortiment juste dans les tours et dans les figures sous lesquels on les présente; une espèce d'harmonie dans le choix des termes qui en expriment l'enchaînement; et par-dessus tout le reste, un certain feu partout répandu, qui ne souffre ni les réflexions inutiles, toujours froides; ni les faux brillants, toujours ennuyeux; ni les paroles superflues, toujours glaçantes.

C'est en demander beaucoup à la plupart de nos auteurs. J'en conviens. Mais je les prie de considérer que je parle du beau dans le discours, que je n'en parle que d'après les règles de la nature, et que, s'ils n'ont pas le courage d'y aspirer, ils en seront quittes pour ne plus écrire; ou, s'ils ne peuvent pas se taire, pour continuer à écrire mal. On ne force personne au bien dans la république des lettres.

N'exagérons pourtant pas la rigueur des lois. Nous n'avons garde de prétendre que le style doive être partout également beau et soutenu. On permet dans la peinture quelques *négligements* de pinceau, pour donner plus de relief aux traits fins et achevés. On peut aussi permettre dans le discours quelques *négligences* de style, pourvu que l'auteur sache couvrir ces petits défauts par des beautés qui les effacent. Cicéron, ce grand modèle d'éloquence, ne voulait point qu'à ses harangues on se récriât trop souvent : Que cela est beau ! que cela est bien dit! *Nolo nimium, belle et festive.* Il avait pour maxime d'y laisser des ombres et des nuances pour tempérer le brillant d'un sublime trop continu. Il ne faut jamais tomber, mais on peut descendre quelquefois pour se relever tout à coup avec plus de force. Le feu de l'esprit, qui est l'âme du style, ne doit jamais s'éteindre tout à fait ; mais il y a des endroits où l'on peut lui permettre de s'amortir un peu, pour se rallumer en d'autres avec plus d'éclat. Je crois même, disait encore un grand maître de l'art, qu'il faut pardonner à l'essor du génie quelques défauts réels, mais à condition que ce ne soit que des défauts, et non pas des monstres en fait de style : *Multa donanda ingeniis puto, sed donanda vitia, non portenta* (780). C'est-à-dire des irrégularités, mais non pas des désordres, des écarts, et non pas des égarements, des hardiesses, et non pas des insolences, des obscurcissements, et non pas des obscurités, des fautes contre l'art, mais non pas contre la nature; c'est-à-dire, en un mot, que les défauts pardonnables dans un discours doivent être comme les taches du soleil, qui ne se découvrent point à la simple vue, mais seulement au télescope, et qui alors même nous paraissent comme absorbées par la lumière qui les environne. C'est, en matière de style, tout ce qu'on peut relâcher de la rigueur des règles ; mais voici un article sur lequel il n'y a point de grâce à leur demander.

Je viens à la dernière question que nous avons proposée sur la nature du beau spirituel; savoir, quelle en est la forme précise, non plus dans les parties, mais dans le total d'une pièce. On peut se souvenir du grand principe que nous avons emprunté de saint Augustin dans les discours précédents. Mais en tout cas, je le répète, c'est que l'unité est la forme essentielle du beau en tout genre de beauté. *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est* (781). Nous l'avons appliqué au beau sensible : nous l'avons étendu au beau moral. On va voir qu'il embrasse également le beau spirituel : preuve manifeste que c'est un des premiers axiomes du bon sens et du bon goût.

Je dis donc que, pour qu'un ouvrage d'éloquence ou de poésie soit véritablement beau, il ne suffit pas qu'il ait de beaux traits : il faut qu'on y découvre une espèce d'unité, qui en fasse un tout bien assorti. Unité de rapport entre toutes les parties qui le composent, unité de proportion entre le style et la matière qu'on y traite, unité de bienséance entre la personne qui parle, les choses qu'elle dit et le ton qu'elle prend pour les dire. C'est le fameux précepte d'Horace, ou plutôt de la nature :

Denique sit quodvis simplex duntaxat, et unum.

Tâchons de faire bien concevoir tout le prix de cette unité du discours par les disparates et par les contrastes ridicules où tombent nécessairement les auteurs qui la négligent.

Vous avez, Messieurs, trop d'expérience dans la république des lettres, pour ignorer qu'il y en a un très-grand nombre qui bornent tous leurs soins à bien former chaque partie de leurs ouvrages, sans penser au tout. Un poëte lyrique, par exemple, ne songera qu'à faire de belles strophes; un poëte dramatique, à composer de belles scènes; un orateur, à tracer de belles figures; un auteur, à semer dans son livre beaucoup d'esprit, souvent même plus qu'il n'en a, et aux dépens de sa mémoire. On coud ainsi ensemble, disait Horace des écrivains de son temps, un beau morceau d'ici, un beau morceau de là. *Unus et alter assuitur pannus.* Voilà une pièce faite. Ces Messieurs ne laissent pas d'éblouir d'abord un certain public,

(780) Senec., l. v *Contror.*, 1.

(781) S. Aug., ep. 18, edit. PP. BB.

parce qu'en effet ils ont de temps en temps quelques beautés. Mais parce que toutes ces beautés disparates ou sans liaison n'agissent que séparément, quel en est l'effet ordinaire? On s'aperçoit bientôt que, par cette composition décousue, ils ont trouvé l'art de faire une méchante ode avec de belles strophes, une tragédie pitoyable avec de belles scènes, une harangue fade et insipide avec de belles figures, un livre très-ennuyeux avec de beaux traits d'esprit. Semblables à ces peintres d'un talent borné, qui savent bien faire un portrait, mais qui ne sauraient faire un tableau; ils réussissent en détail, et ils tombent en gros. Ils font élégamment une description, un récit, un caractère; mais tous ces membres détachés n'ont point d'articulations qui en fassent un corps. Chaque pensée, chaque mot est un éclair qui nous réveille : on y applaudit; on se récrie, comme les enfants aux feux de joie, quand ils voient partir quelque belle fusée. Mais rassemblez tous ces éclairs, toutes ces fusées brillantes de l'éloquence moderne, vous n'en ferez jamais un beau jour. Ainsi, un ouvrage d'esprit plaît par parties, et il déplaît par le tout : on lira peut-être une page; mais lise qui voudra toute la pièce. La suite y manque, l'unité y est rompue, et je ne puis me résoudre à suivre un auteur qui ne se suit pas lui-même.

J'avoue, Messieurs, que, malgré le goût libertin de notre siècle, il est encore des esprits solides. Ils savent prendre un dessin, en assortir les matériaux, en former une suite bien liée. Ils vont toujours à un but sans écart, ou du moins sans égarement. Le fond de votre ouvrage est donc parfaitement beau? je vous en félicite; mais par malheur votre style dépare votre matière, ou le pare trop : vous entonnez la trompette dans une églogue, et vous prenez le chalumeau dans un poëme épique : votre sujet est sublime, et votre style rampant; ou au contraire, votre sujet est simple et votre style pompeux. Vous confondez tous les genres d'écrire; vous parlez prose en vers, et vers en prose : vous portez dans l'histoire le ton de la chaire; dans la chaire, les fleurs de l'académie, et dans l'académie, le style austère du barreau : du reste, votre discours est bien pris, le cadre en est beau, le plan bien tracé, bien ordonné, bien rempli; c'est-à-dire que vous entendez bien le dessin, mais que vous manquez dans le choix et dans l'application des couleurs; disproportion choquante, qui, rompant l'unité de votre discours dans un point aussi essentiel que le rapport du style à la matière, détruit manifestement, ou du moins, dégrade la beauté du fond par le contraste de la parure.

Voilà bien des attentions que l'on demande à un auteur : ce n'est pas tout. Il y a une troisième espèce d'unité qui me paraît encore plus essentielle à la beauté d'une pièce d'esprit; c'est par où je vais finir.

Vous l'avez sans doute, Messieurs, mille fois remarqué : en lisant un ouvrage, on lit aussi l'auteur. C'est une expression reçue, mais dont on me permettra d'étendre un peu la signification; je veux dire, que naturellement on compare sa personne, son état, son âge, son caractère, sa religion, sa naissance même, et, le rang qu'il tient dans le monde, avec les choses qu'il dit, avec sa manière de penser, avec son style, son air, son langage; avec le ton qu'il prend dans ses discours; on examine si tout cela lui convient selon les lois de la décence; on incorpore, si j'ose ainsi m'exprimer, l'auteur avec sa pièce, pour voir le total qui en résulte; en un mot, on veut trouver dans un ouvrage d'esprit un tableau dont la perspective soit un honnête homme, qui parle au public avec tout le respect qu'il doit à la vérité, à l'ordre, à son propre honneur et à l'honnêteté publique; c'est ce que j'appelle unité de bienséance. La règle est incontestable; mais, parmi nos auteurs, surtout depuis un certain temps, qui est-ce qui l'observe avec toute l'exactitude requise, ou plutôt combien en voyons-nous qui la violent sans égard? Est-ce manque d'étendue d'esprit pour en embrasser tous les rapports? est-ce inattention? est-ce ignorance des règles, ou mépris des lois et des mœurs? Quelle qu'en soit la cause, qui ne peut être que honteuse, il est manifeste que ce défaut d'unité de bienséance répand toujours, dans leurs écrits, un certain air discordant qui choque la raison, et par conséquent le goût.

Car, Messieurs, j'en appelle encore une fois au sentiment de la nature; le moyen de n'être pas choqué en lisant, par exemple, un auteur qui se pique de finesse d'esprit, et qui ne sait nous entretenir que de grossièretés; un poëte, qui se pique de bon sens, et qui, dans une ode sérieuse, met sur le compte de la raison toutes les folies, toutes les déraisons du genre humain; une poëtesse, qui nous vante partout la beauté de son âme, et qui nous déclare sans façon que l'idée d'honneur l'incommode; un petit maître du Parnasse, à peine sevré du collége, qui prend déjà le ton des Boileau et des Corneille, pour y prêcher la réforme; un auteur chrétien qui fait le *Juif errant* ou l'*Espion turc*, pour nous débiter plus librement ses extravagances et ses impiétés; un philosophe, qui a fait toute sa vie profession de croire à l'Évangile, affecté hautement la qualité d'homme, défié tous ses adversaires de le trouver en défaut sur la religion ou sur les mœurs, et qui semble n'avoir travaillé près de quarante ans que pour amasser dans un seul ouvrage une bibliothèque entière d'irréligion et d'infamie; enfin, des auteurs consacrés par la sainteté de leur état, qui prennent le masque de cavaliers, pour en prendre impunément le style libertin; qui s'amusent à faire des romans de galanterie, des opéras tout profanes, des comédies bouffonnes, des contes ridicules, ou qui, par un abus encore plus énorme, établissent dans leurs cabinets des manufactures de libelles, d'où ils lâchent dans le monde la médisance, la calomnie, la fureur, toujours

déguisées sous quelques beaux noms, mais toujours reconnaissables : peut-on, dis-je, en lisant de pareils écrivains, s'empêcher d'y apercevoir avec horreur un contraste révoltant? Et pourquoi révoltant? Je le demande à quiconque a des mœurs. N'est-ce pas surtout par l'opposition indécente qui se trouve entre le caractère de l'ouvrage et celui que devrait avoir l'auteur? c'est-à-dire, parce qu'on y voit rompre sans respect cet aimable unité de bienséance, qui, de l'auteur et de son ouvrage, ne doit faire qu'un tout, dont aucune partie ne déshonore l'autre, ni par sa difformité, ni par son incongruité.

Telle est, Messieurs, si je ne me trompe, l'idée totale du beau dans les ouvrages d'esprit. Rassemblons-en tous les traits en peu de mots pour la rendre plus sensible : que la base en soit toujours la vérité, l'ordre, l'honnête et le décent; que sur ce fond du beau essentiel on répande, selon l'exigence des matières, les images, les sentiments, les mouvements convenables, toutes les grâces du beau naturel; que l'expression, le tour, le style relèvent encore à l'esprit et à l'oreille ces beautés fondamentales du discours, mais avec un art qui ressemble si bien à la nature qu'on le prenne pour elle-même; enfin, que tout cela forme un corps d'ouvrage lié, suivi, animé, soutenu, et dans lequel il n'y ait aucun hors-d'œuvre qui en rompe l'unité.

Denique sit quodvis simplex duntaxat, et unum.

DISCOURS IV.

Sur le beau musical.

Messieurs,

Dans les trois premiers discours sur le beau, je ne vous ai présenté que des spectacles : à l'œil, celui du beau visible; au cœur, le beau moral; à l'esprit, le beau spirituel; il faut aussi contenter l'oreille. Je me propose de vous donner aujourd'hui une espèce de concert, en vous parlant du beau musical.

Mais avant que d'entrer en matière, permettez-moi d'abord de préluder un peu, comme les musiciens de profession, pour concilier à mon sujet une attention favorable; je veux dire, de vous y préparer en vous rappelant les notions générales de la musique, puisées dans la nature, en établissant les premiers principes de l'harmonie fondés sur l'expérience, et par un abrégé historique des divers systèmes qu'on en a formés en divers temps, connaissances préliminaires, sans lesquelles il me serait assez difficile de me faire bien entendre quand il s'agira de pénétrer dans le fond du beau harmonique. Ainsi, je diviserai ce discours en deux parties, dont la première contiendra les éléments de la science musicale, qui m'ont paru nécessaires pour servir d'ouverture à la seconde. C'est aujourd'hui, Messieurs, le seul dessein que je me propose.

PREMIÈRE PARTIE.

D'abord il est certain que la musique nous charme tous naturellement; c'est un goût aussi ancien que le monde, aussi répandu que le genre humain, et le Créateur, qui nous l'a inspiré avec la vie, n'a rien oublié pour l'entretenir dans notre âme par les concerts naturels de voix et d'instruments, que sa providence nous fait entendre de toutes parts. Des oiseaux qui chantent, comme pour nous piquer d'émulation; des échos qui leur répondent avec tant de justesse, des ruisseaux qui murmurent, des rivières qui grondent, les flots de la mer qui montent et qui descendent en cadence pour mêler leurs sons divers au résonnement des rivages; ici les zéphirs qui soupirent parmi les roseaux, là les aquilons qui sifflent dans les forêts; tantôt tous les vents conjurés, ou plutôt concertés ensemble par la contrariété même de leurs mouvements, qui, après s'être choqués dans les airs, se réfléchissent contre les corps terrestres, montagnes, rochers, bois, vallons, collines, palais, cabanes, pour en tirer toutes les parties d'un concert, et, afin que rien ne manque à la symphonie, auxquels souvent se joint dans les nues cette belle basse dominante, vulgairement nommée tonnerre, si grave, si majestueuse, et qui, sans doute, nous plairait davantage si la terreur qu'elle nous imprime ne nous empêchait quelquefois d'en bien goûter la magnifique expression.

Mais, après l'orage, voilà Iris qui paraît pour nous annoncer le calme. Le croirait-on que c'est encore là une image musicale? On ne peut guère en douter d'après les expériences du célèbre Newton. Il en rapporte plusieurs dans son *Optique* (782), d'où il conclut que les sept couleurs de l'arc-en-ciel, savoir : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet, y occupent, dans la bande colorée, des espaces qui sont entre eux dans la même proportion que les intervalles des sept tons de la musique. Voilà donc une espèce de tablature naturelle que le Créateur présente à nos yeux, pour nous initier aux mystères de cet art, et avec elle combien nous donne-t-il de moyens pour l'exécuter avec succès? Tant de corps sonores pour construire nos instruments, des cordes harmonieuses pour en tirer des sons agréables; des mains et des doigts agiles pour en composer des accords; des voix de tous les degrés, des basses, des tailles, des dessus, pour en former des accompagnements; et ce qui était encore plus essentiel, un juge fin et délicat pour en diriger le concert, je veux dire l'oreille, que tout le monde reconnaît aujourd'hui sans contestation pour le plus subtil et le plus spirituel de nos sens.

J'ai donc eu raison d'assurer que l'auteur de la nature n'a rien oublié pour entretenir dans nos cœurs le goût de la musique. Il y a réussi : nous la voyons aimée parmi tous les peuples de la terre. Mais si le goût en est

(782) Newton, *Opt.*, p. 104 et 177.

commun, on peut dire que la vraie idée en est assez rare. On se contente presque toujours du plaisir sensible qu'elle imprime dans le cœur, sans remonter à la source, qui, avec ce plaisir sensible, nous en donnerait un raisonnable, infiniment plus délicieux. Il faut donc, après avoir ébauché l'idée de la musique par la considération des essais que nous en trouvons dans la nature, poser les principes fondamentaux de l'art pour en rendre la notion plus étendue : c'est un second prélude, qui ne me fournira pas des images aussi agréables que le premier, mais qui, en récompense, me sera beaucoup plus utile pour faire entendre pleinement mon sujet.

La musique, dans sa notion propre, est la science des sons harmoniques et de leurs accords.

J'appelle son harmonique non pas un son tout simple, sec et instantané, qui n'est proprement que du bruit, comme celui d'un caillou qui en frappe un autre ; mais un son qui, par la résonnance d'un corps sonore d'où il part, nous fait entendre, outre le son principal, une succession de plusieurs autres agréables à l'oreille ; comme celui du timbre d'une bonne cloche, celui de la corde d'un clavecin, ou celui d'une voix sonore qui entonne un air. Je dois cette idée au célèbre M. Sauveur. (*Hist. Acad.*, 1701, p. 299, *Mem.*)

Le son harmonique se divise en grave et en aigu. Tout le monde sait que du grave on monte à l'aigu, suivant l'ordre des notes musicales, *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, et que l'on descend de l'aigu au grave dans un ordre contraire, *ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut*, c'est ce qu'on appelle gamme.

Il y a huit sons dans cette suite harmonique : on passe de l'un à l'autre, soit en montant, soit en descendant, par certains degrés ou intervalles qui les lient ensemble. Il y en a sept, et on les nomme vulgairement les sept tons de la musique : *septem discrimina vocum*. Nous en donnerons ailleurs une idée plus exacte. Il suffit de remarquer en général :

1° Que, si l'on prend les huit sons harmoniques en montant, on appelle *seconde*, la distance du premier au second, celle de *ut* à *re ; tierce*, la distance du premier au troisième, celle de *ut* à *mi ; quarte*, sa distance au quatrième *fa ; quinte*, sa distance au cinquième *sol ; sixte*, sa distance au sixième *la ; septième*, sa distance au septième *si ;* enfin, *octave*, sa distance au huitième, celle de *ut* à *ut*, laquelle, comme vous le voyez, renferme dans son étendue tous les autres intervalles.

2° Que, si l'on veut pousser plus loin cette suite harmonique, en montant du second *ut* à un troisième, d'un troisième à un quatrième, etc., on appellera les notes interposées de l'un à l'autre, neuvième, dixième, onzième, etc., du nom de leur rang numérique. On a remarqué, en effet, que la voix humaine, après s'être élevée à l'octave d'un ton, peut encore s'élever à l'octave de cette octave, et quelquefois même au delà : c'est ce qu'on appelle son étendue. (*Hist. Acad.*, 1700, p. 261, *Mém.*, etc.)

3° Que le son n'est grave ou aigu que par comparaison ; qu'il faut deux sons différents, l'un grave, et l'autre aigu, pour faire un ton ; deux tons pour faire une consonnance, deux consonnances pour faire un accord, plusieurs accords pour faire un mode, et plusieurs modes pour faire une harmonie complète, une mélodie de voix, ou une symphonie d'instruments bien remplie et bien variée : ce qu'on appelle aussi modulation.

4° Que deux sons harmoniques peuvent être ou successifs, ou simultanés ; successifs, quand ils s'entre-suivent comme dans le chant d'une seule voix ; simultanés, quand ils s'accompagnent, lors, par exemple, que plusieurs voix chantent en parties.

Dans l'un et dans l'autre cas, les deux sons peuvent produire dans l'oreille trois impressions différentes : l'unisson, la consonnance et la dissonance.

L'unisson, quand ils sont tous deux si égaux et si consonnants qu'ils semblent ne faire qu'un seul et même son.

La consonnance, quand l'aigu et le grave se mêlent sans se confondre, en sorte qu'on en voit sans peine la différence et la conformité, la distinction et l'union ; ce qui donne à l'âme un plaisir facile, et par là très-agréable.

La dissonance, quand ces deux sons se trouvent au contraire si différents ou si disproportionnés, que leur rapport paraît à l'oreille ou indéterminable, ou trop difficile à déterminer ; difficulté que l'âme ne peut sentir sans quelque désagrément.

De cette idée générale de la musique il est aisé de conclure que c'est une science mixte, qui tient en même temps et de la physique et de la mathématique : deux territoires, prenons-y garde, qu'il y faut bien distinguer pour leur assigner à chacun ses droits et ses limites.

Et tant que science physique, elle a pour objet le son harmonieux, tel que nous l'avons défini ; le temps de sa durée, son degré d'aigu et de grave, ses élévations et ses abaissements réciproques, les vibrations des corps sonores qui le rendent, celles de l'air qui le transmettent, et la nature des impressions qu'en reçoit l'oreille, selon qu'elle en est frappée.

Et tant que science mathématique, elle considère les rapports géométriques des sons, des intervalles qui les séparent, des tons qui en résultent, et des accords qu'elle en compose. Elle exprime ces rapppots par des nombres, pour les représenter à l'esprit avec toute la précision que demande une science véritable : enfin, de ces nombres qu'on appelle sonores à cause de cet usage, elle forme des proportions et des progressions harmoniques, pour mettre tout en règle dans ses compositions ; ainsi nous pouvons encore la définir, sous ce regard, la géométrie des sons.

La fin de la musique est double comme

son objet; elle veut plaire à l'oreille, qui est son juge naturel: elle veut plaire à la raison, qui préside essentiellement aux jugements de l'oreille, et par le plaisir qu'elle cause à l'une et l'autre, elle veut exciter dans l'âme les mouvements les plus capables de ravir toutes ses facultés. Un ancien auteur, nommé Aristide, fameux par un excellent traité de musique, lui donne une fin encore plus noble, c'est de nous élever à l'amour du beau suprême : *Finis musicæ pulchri amor* (783).

N'en doutons pas, Messieurs, c'est là principalement qu'elle doit tendre. Je sais très-bien que la plupart des amateurs de la musique ne s'élèvent pas si haut; mais pour faire voir la solidité de cette pensée, nous n'avons qu'à considérer la nature des nombres que nous avons appelés sonores, et auxquels tant de philosophes ont attribué toute la force de l'harmonie, du moins est-il certain qu'ils y entrent pour beaucoup. Il s'agit, pour mettre tout le monde au fait du beau musical, de les déterminer par des principes sûrs.

L'expérience nous apprend:

1° Que, tout le reste étant égal en deux cordes sonores inégales en longueur, le son de la plus longue est toujours plus grave que celui de la plus courte; que, si l'on allonge un peu la plus courte, le son qu'elle rendra devient d'autant plus grave, qu'elle approche plus d'être égale à la plus longue; enfin, que les deux sons arrivent à l'unisson parfait, quand les deux cordes parviennent à être parfaitement égales: d'où il s'ensuit que, tout le reste étant égal dans un instrument de musique à cordes, le son est au son, comme la corde à la corde; et le grand Descartes, qui l'avait examiné par lui-même, en a fait le fondement de son abrégé de musique.

2° Que si l'on divise une corde sonore en 2, en 3, en 4, en 5 ou bien en 6 parties égales, le son de la corde entière et celui de l'une, ou d'un certain nombre de ses parties aliquotes, produiront dans l'oreille cette impression agréable, qu'on appelle consonnance. Jusque-là rien de surprenant : voici une espèce de paradoxe.

Il n'en sera plus de même, si l'on pousse plus avant la division de la corde, par exemple, en 7 ou en 8 parties égales. On éprouvera que la corde entière et ses parties ne rendront plus des sons amis et consonnants; mais, si j'ose ainsi dire, des sons ennemis, discordants, rudes et d'autant plus désagréables, que leurs rapports seront plus difficiles à déterminer : c'est un fait attesté par toutes les oreilles musicales, depuis le fameux Pythagore, le premier que nous sachions qui ait entrepris de réduire la musique en art, jusqu'à M. Rameau, le dernier de nos auteurs qui en ait traité un peu à fond.

Ainsi, tous les nombres sonores se trouvent renfermés dans les six premiers termes de la suite naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, 6. Or, six termes ne donnent que cinq intervalles immédiatement consécutifs; d'où je conclus que nous n'avons que cinq consonnances primitives, représentées par les intervalles ou par les rapports géométriques des six premiers nombres; l'octave, par le rapport de 1 à 2; la quinte, par celui de 2 à 3; la quarte, par celui de 3 à 4; la tierce majeure, par celui de 4 à 5; et la tierce mineure, par le rapport de 5 à 6.

On distingue les consonnances en simples et en composées.

On appelle simples, celles dont le rapport n'est pas plus grand que la raison double. Telles sont, par conséquent, toutes les consonnances primitives.

On appelle composées, celles dont le rapport est plus que double; comme celui de 1 à 3, qui donne la double quinte; celui de 1 à 4, la double octave; celui de 1 à 5, la double tierce, etc.

Le nombre des consonnances ne peut donc être que très-borné. Il y a au contraire une infinité de dissonances, mais qui ne sont pas toutes également désagréables. Il y en a même qui ne laissent pas de plaire, sinon par leur nature, du moins par le mérite emprunté de quelques belles consonnances voisines, ou par l'usage que les maîtres de l'art en savent faire par le moyen du tempérament. Aussi, les anciens, tout scrupuleux qu'ils étaient en cette matière, n'ont-ils point fait difficulté d'en admettre quelques-unes dans leur musique : toutes celles, par exemple, qui semblent naître en quelque sorte des consonnances primitives par la multiplication ou par la division des nombres sonores.

Par la multiplication, comme les intervalles compris entre leurs carrés, 4, 9, 16, 25, 36, dont les rapports consécutifs de 4 à 9, de 9 à 16, de 16 à 25, et de 25 à 36, nous offrent tout de suite la neuvième, la septième, la quinte superflue, et la fausse quinte.

Par la division, comme les rapports de quotients, qui expriment les plus petits intervalles de la musique, ou les éléments des consonnances.

Il y en a trois : les tons, les demi-tons et les comma : on les divise en majeurs et en mineurs.

Le ton majeur est la différence, ou plutôt le rapport géométrique de la quinte à la quarte, qui est $\frac{8}{9}$: c'est la distance de *re* à *mi* dans la gamme vulgaire.

Le ton mineur est la différence de la quarte à la tierce mineure, qui est $\frac{9}{10}$: c'est la distance de *ut* à *re*.

Le demi-ton majeur est la différence de la quarte à la tierce majeure, qui est $\frac{15}{16}$: c'est la distance de *mi* à *fa*, ou de *si* à *ut*.

Le demi-ton mineur, qu'on appelle aussi dièze, est la différence de la tierce majeure à la mineure, qui est $\frac{24}{25}$. Il n'y en a point d'exemple dans le gamme ordinaire, qui est celle de la nature toute simple; mais on en

(783) Aristid., p. 130, edit. Meibom.

fait un grand usage dans la musique figurée.

Les comma sont des parties de tons encore plus petits; le majeur est la différence du ton majeur au mineur, qui est $\frac{80}{81}$; et le mineur, la différence du semi-ton majeur au mineur, qui est $\frac{125}{128}$.

Les profonds musiciens portent encore loin leurs opérations sur les nombres sonores, pour trouver des parties de tons encore plus fines. Mais pourquoi, dira-t-on, tant de calculs si pénibles dans un art tout destiné à la satisfaction des sens, qui ne s'amusent guère à supputer leurs plaisirs?.... N'aura-t-on jamais que de l'ingratitude pour les géomètres, qui se donnent tant de peine pour nous en épargner? n'a-t-il point fallu, pour diriger le musicien dans ses compositions, déterminer le chant où la nature nous conduit par elle-même, et celui où l'art peut conduire la nature sans le forcer? Or, c'est par le moyen de ces opérations, jointes à l'expérience, qui les a toujours ou prévenues ou confirmées, que les inventeurs de la musique ont découvert que la voix ne peut entonner avec grâce, que la moitié, le tiers ou le quart d'un ton.

De là les trois fameux systèmes des anciens, que nous suivons encore, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique : le premier, qui procède par des moitiés; le second, par des tiers; le troisième, par des quarts de ton.

Le premier, qui est le plus naturel, plaît à tout le monde; le second, qui ajoute beaucoup d'art à la nature, plaît surtout aux savants musiciens; le troisième, qui est le plus exact et le plus fin, ne plaît guère qu'aux plus habiles, et aux plus profonds d'entre les habiles. C'est ainsi que le célèbre Aristide (784) les a autrefois caractérisés. Plutarque en parle à peu près dans les mêmes termes, et nous ne croyons pas que le jugement de l'oreille ait changé à cet égard depuis ce temps-là.

Dans la pratique de ces trois systèmes d'harmonie, on peut encore distinguer deux espèces de musique, la musique juste et la musique tempérée : la première, géométriquement exacte ; et la seconde, qui ne l'est que physiquement. L'histoire en fixera peut-être mieux les idées que des définitions en forme ; c'est le troisième prélude que j'avais promis.

Pythagore (785), qui était trop sage pour un musicien, observa scrupuleusement les règles qu'il avait trouvées de la musique juste. Il n'admettait dans ses compositions que les consonnances primitives; il en bannissait à toute rigueur les dissonances les plus supportables; il y voulait partout la précision de la règle et du compas. Mais quel fut le succès de cette justesse trop mathématique? Il réussit à plaire à la raison, ce qui n'est pas un grand mérite auprès du peuple, et il ne contenta pas l'oreille à qui sa musique parut trop simple, trop sèche, trop abstraite ; ce qui est toujours un grand défaut.

Après un peu plus d'un siècle, Aristoxène chercha le moyen d'y remédier. Il trouva le tempérament, une des plus belles inventions de l'esprit humain, c'est-à-dire la manière de concilier les dissonances avec les consonnances par une altération modérée des unes et des autres pour en tirer des accords plus piquants et plus variés. Mais, quoique très-habile dans son art, il ne prit pas garde qu'à force de piquer, on blesse; il prodigua trop le sel des dissonances, et on l'accusa bientôt d'avoir cherché à plaire à l'oreille aux dépens de la raison; ce qui déplut aux sages d'Athènes, où la musique faisant partie de l'éducation des enfants, on jugea qu'il était à craindre que la licence musicale n'influât trop de liberté dans les mœurs de la jeunesse. Il fallut donc tempérer ce tempérament même, en le réduisant à des bornes où la justesse ne fût pas trop sensiblement violée.

Ptolomée (786), parmi les anciens, tâcha de le rectifier par de nouvelles règles; Zarlin, parmi les modernes (187), y réussit encore mieux dans ses institutions harmoniques : ouvrage le plus rempli que nous ayons sur les matières musicales, et qui a mérité à son auteur le glorieux titre de prince des musiciens. Deux célèbres membres de l'Académie royale des sciences, M. Hugens et M. Sauveur, se sont signalés de nos jours (788) dans la même carrière, en inventant chacun un nouveau système de musique tempérée. Le grand Lulli (789) nous a donné plus dans ses admirables compositions, où, en suivant pas à pas le génie de la nature, il a exécuté tout ce que la plupart des autres n'avaient fait qu'imaginer. Nous ne parlons point d'un nouveau musicien (790) qui semble partager tout Paris; nous laissons mûrir sa réputation, d'autant plus que les principes qui lui sont propres ne sont pas encore assez bien établis pour la mettre hors d'atteinte aux révolutions de la fortune

Mais ne dirons-nous rien de la fameuse querelle entre les partisans de l'ancienne musique et ceux de la moderne? Cette question n'entre pas dans mon dessein. Cependant, si, après avoir lu tous les auteurs que j'ai pu trouver sur la musique depuis Aristoxène jusqu'à M. Rameau, il m'était seulement permis de dire l'impression qui m'en est restée, je la rendrais en trois mots. Les anciens sont les pères de la musique : ils en ont établi tous les principes; et par le goût musical que leurs ouvrages ont répandu de siècle en siècle, ils ont produit dans le nôtre des enfants, dont il m'a paru

(784) Aristid., p. 19, edit. Meib.
(785) L'an du monde 3480.
(786) L'an de N.-S. 140.
(787) En 1589.
(788) En 1699.
(789) Mort en 1686.
(790) En 1739.

que la plupart ne connaissent pas leurs pères, et que d'autres, plus ingrats, refusent de les reconnaître.

La question, d'ailleurs, n'est pas fort importante ni même trop raisonnable ; nous n'avons plus les pièces musicales des anciens, où, apparemment, le génie et le goût répandaient des grâces que les livres ne sauraient exprimer. La dispute qui s'élève depuis quelque temps sur la préséance entre la musique italienne et la musique française peut avoir plus de fondement et d'utilité ; mais je ne sais si elle fait plus d'honneur à notre goût. Il y a soixante ans que la musique française, qui se contente dans ses compositions de parer modestement la nature, l'emportait sans contradiction sur tous les brillants de la musique italienne. Lulli, quoique Italien de génie et de naissance, mais Français d'éducation et de goût, l'avait rendue partout victorieuse. Je pourrais citer en sa faveur le témoignage de toute l'Europe, qu'elle attirait à Paris. La musique italienne, qui ne laissait pas dès lors de nous être fort connue, ne lui servait encore que d'ombre ; mais, depuis quelques années, Lulli commence à devenir ancien. Voilà le moment fatal de la révolution : cela suffit à mille gens pour le reléguer presque au rang des musiciens grecs. Il n'est pourtant pas si abandanné qu'il n'ait encore nombre de partisans ; mais combien de temps tiendront-ils contre le torrent de la mode?

C'est, Messieurs, l'état présent de la musique en France. J'ai cru qu'il était à propos de vous rappeler d'abord les notions générales que nous en fournit la nature, les principes que la raison, jointe à l'expérience, a trouvés pour en former un art, et la manière dont on s'y est pris en divers temps pour en perfectionner la pratique. Mais, enfin, c'est trop préluder ; il est temps de venir à la pièce même, et de vous parler du beau musical, ou plutôt, pour ne vous pas trop fatiguer à la fois, de vous l'annoncer pour la première séance publique.

SECONDE PARTIE.

Messieurs,

Un ancien auteur de musique (791), dont nous avons le Traité dans la collection des musiciens grecs, entre dans son sujet par un enthousiasme digne de sa matière :

Profanes, fuyez de ces lieux ;
Accourez, amateurs des beautés éthérées :
Ce n'est qu'aux âmes épurées
Que se doit adresser le langage des dieux.

C'est l'idée que tous les anciens philosophes, Platon à la tête, avaient de la musique ; ils la regardaient comme un langage tout divin, par le ton qu'elle prend, non seulement au-dessus de la poésie, par la sublimité de ses sujets, qui étaient, dans son origine, les louanges de la Divinité et celles des grands hommes, dont les vertus avaient assez d'éclat pour en exprimer quelques traits, surtout par la nature des nombres sonores, qui, du haut des cieux, si j'ose ainsi parler, président à ses compositions, et par les transports extraordinaires qu'elle inspire à tous les cœurs qui savent l'entendre. Avec cette idée de la musique, faut-il s'étonner que nos anciens maîtres eussent bien voulu n'adresser ce langage divin qu'à des âmes divines, à des âmes élevées au-dessus des sentiments vulgaires par le génie ou par le goût ; plus sensibles aux accords de l'harmonie qu'à la douceur des sons ; cultivées même par la science, ou par l'exercice, pour en mieux connaître toutes les finesses?

Je sais qu'il y a dans le monde une espèce de philosophes qui n'ont pas de la musique une idée si avantageuse, ou plutôt qui en ont une presque toute contraire. Ils prétendent que le sentiment est le seul juge de l'harmonie, que le plaisir de l'oreille est le seul beau qu'on y doive chercher ; que ce plaisir même dépend trop de l'opinion, du préjugé, des coutumes reçues, des habitudes acquises, pour pouvoir être assujetti à des règles certaines, et la preuve, disent-ils, n'en est-elle point palpable? Trouvez-moi dans l'univers deux nations qui s'accordent sur ce point? Européens et Orientaux, Français, Italiens, Allemands, Espagnols et Anglais, les Turcs même et les Tartares n'ont-ils pas tous leur musique particulière, qu'ils élèvent sans façon par-dessus toutes les autres? en un mot, ils en sont charmés, contents ; que faut-il davantage? rien, sans doute, pour des gens qui ne veulent vivre et penser qu'au hasard ; mais pour des gens d'esprit, pour des hommes, il faut certainement quelque chose de plus : il faut toujours que, dans leurs plaisirs, la raison soit pour le moins de moitié avec les sens. Me dédise qui voudra dans le parterre du concert, quelque nouveau Midas, par exemple, qui n'a que des oreilles à y porter ; la raison, du moins, ne m'en dédira pas ; suivons-la jusqu'au bout, et, à l'exemple de Pythagore (792), tâchons de bannir le hasard du monde, sinon de la vie humaine, du moins des sciences et des arts : c'est le dessein que je me propose dans ce discours par rapport à la musique. Pour y procéder avec ordre, je reprends ma division ordinaire du beau en trois genres ; on en verra mieux la solidité par son étendue.

Je dis donc, 1° qu'il y a un beau musical essentiel, absolu, indépendant de toute institution, même divine.

2° Qu'il y a un beau musical naturel, dépendant de l'institution du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts.

3° Qu'il y a un beau musical artificiel et en quelque sorte arbitraire, mais toujours avec dépendance des lois éternelles de l'harmonie.

(791) Gaudent., edit. Meibom.
(792) Pythag. dans les *Harm. de Ptolom.*, p. 209, edit. Wallis.

Enfin, en quoi consiste la forme précise du beau musical? C'est la dernière question que nous tâcherons de résoudre. Entrons en pleine matière :

Un beau musical essentiel, absolu, et indépendant de toute institution, même divine, quel paradoxe pour une infinité de personnes que je vois d'ici! Rien pourtant, Messieurs, de plus certain; rien qui dût être plus vulgairement connu dans une ville aussi éclairée que la vôtre : et pour en convaincre tout homme capable de réflexion, je n'aurais qu'à le prendre au sortir de quelqu'un de nos concerts, pendant qu'il en porte encore toute l'harmonie dans l'oreille et dans le cœur. Vous venez, Monsieur, d'entendre une belle musique, voudriez-vous me dire ce que vous y avez trouvé de beau? Tout : la mélodie des voix et la symphonie des instruments semblaient, à l'envi, se disputer l'honneur de vous plaire. Mais, comment vous plaire? cette multitude confuse de voix si différentes, d'instruments si divers, de sons si dissemblables, n'est-elle pas plus propre à étourdir l'oreille qu'à la divertir?.... Vous ne rendez pas justice à nos concertants; la multitude n'y cause point de confusion; nous les avons tous entendus partir ensemble au premier signal, unis et distingués, monter en cadence, descendre de même, se relever, se soutenir, se prêter mutuellement leurs grâces réciproques : nous admirions surtout la belle ordonnance des sons consécutifs, la décence de leur marche, la régularité de leurs mouvements périodiques, la proportion des intervalles, la justesse des temps, le parfait accord de toutes les parties concertantes..... Fort bien. Ordonnance, régularité, proportion, justesse, décence, accord; je commence à voir du beau dans votre musique. Mais tout cela n'est pas le son qui vous frappait l'oreille, ni la sensation agréable qui en résultait dans votre âme, ni la satisfaction réfléchie qui la suivait dans votre cœur..... Que voulez-vous conclure de là..... Je conclus que, dans le concert, il y a un agrément plus pur que la douceur des sons que vous y entendez; un beau qui n'est pas l'objet des sens, un certain beau qui charme l'esprit, que l'esprit seul y aperçoit et dont il juge. En doutez-vous?.... Non; mais je voudrais savoir par quelle règle on en juge?.... Par quelle règle en avez-vous jugé vous-même, pour me donner de votre concert une si belle idée?.... Par quelle règle! je n'en ai point consulté d'autre que de me rendre attentif à tout : je suivais tous les mouvements des sons successifs ou simultanés; je les comparais entre eux; j'en observais toutes les cadences; je les sentais, les élévations et les abaissemens, le style coulant et nombreux de la composition, les saillies, les repos, les reprises, les rencontres, les fuites, les retours..... C'est-à-dire, Monsieur, que pendant que tant de voix et d'instruments sonores vous frappaient l'oreille par des accords agréables, vous sentiez en dedans de vous-même un maître de musique intérieur qui battait la mesure, si j'ose ainsi parler, pour vous en marquer la justesse, qui vous en découvrait le principe dans une lumière supérieure aux sens; dans l'idée de l'ordre, la beauté de l'ordonnance du dessein de la pièce; dans l'idée des nombres sonores, la règle des proportions et des progressions harmoniques, dont ils sont les images essentielles, dans l'idée de la décence, une loi sacrée, qui prescrivait à chaque partie son rang, son terme, et sa route légitime pour y arriver : c'est-à-dire, que pendant que tous vos concertants lisaient sur le papier chacun sa tablature, vous lisiez aussi la vôtre écrite en notes éternelles et ineffaçables dans le grand livre de la raison, qui est ouvert à tous les esprits attentifs; c'est-à-dire, en un mot, qu'il faut, ou refuser à la musique le nom d'harmonie, qu'elle a toujours porté sans contradiction, depuis le premier concert qu'elle a donné au monde jusqu'à notre siècle, ou convenir qu'il y a un beau musical essentiel et absolu qui en doit être la règle inviolable : vérité fondamentale, que nous devions d'abord établir pour l'honneur d'un si bel art.

Je dis, en second lieu, qu'il y a un beau musical naturel, dépendant de l'institution du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts. En peut-on disconvenir, pour peu que l'on se rende attentif à la nature des corps sonores, à la sensibilité de l'oreille dans le discernement des sons, à la structure tout harmonique du corps humain, surtout à la sympathie de certains sons avec les émotions de notre âme? Quatre preuves sensibles que la musique n'est pas une institution purement humaine à laquelle il nous soit permis d'ajouter, d'ôter, de changer tout ce qu'il nous plaît. N'avançons rien que sur la foi des expériences les plus incontestables.

Premièrement, que nous apprennent-elles sur la nature des corps sonores? Le grand Descartes (793) avait remarqué, au commencement du dernier siècle, que le son d'une corde ne se fait jamais entendre seul, mais toujours avec son octave aiguë. Le savant père Mersenne, son ami, confirme sa remarque par plusieurs expériences. Après eux, M. Sauveur, fameux académicien (794), découvrit dans le même son harmonique, dans celui, par exemple, de la corde d'un clavecin, deux autres consonnances très-agréables, sa quinte et sa tierce majeure. On les y distingue si bien toutes trois, quand on a l'oreille un peu exercée, que M. Rameau (795) vient d'en faire le principe fondamental de son nouveau système de musique. Il en est de même du son de la voix. Il paraît unique, et il est triple de sa nature, c'est-à-dire qu'outre le son principal, qui est le plus grave et le dominant, il porte avec lui

(793) Desc., *Abrégé de la mus.* ch. *de l'octave.*
(794) *Hist. de l'Acad.*, 1701, *Mém.*, p. 299.

(795) Rameau, *Préf.* de sa *Génér. harm.*

son octave, sa quinte et sa tierce majeure.

Quelle doit être la sensibilité de l'organe qui les distingue avec cette précision? Sa délicatesse est telle que si deux cordes sonores étant mises à l'unisson sur un monocorde, on accourcit l'une des deux de la deux-millième partie de sa longueur, une oreille juste en aperçoit la dissonance, qui n'est pourtant que de la cent quatre-vingt-seizième partie d'un ton. L'expérience et le calcul sont de M. Sauveur. M. Dodard (796), autre illustre académicien, les rapporte et les confirme dans son excellent Mémoire sur la formation de la voix, imprimé dans l'histoire de 1700. M. Sauveur ayant fait, depuis sur le même sujet, plusieurs autres expériences, nous donne un second calcul (797), d'où il infère que la finesse de l'oreille, pour le discernement des sons, est environ dix mille fois plus grande que celle de la vue dans le discernement des couleurs. Doit-on s'étonner que la musique ait produit de tout temps des effets si prodigieux?

On s'en étonnera moins encore, si l'on considère que la structure du corps humain est tout harmonique. Je ne dirai pas que les nerfs y sont tendus sur les os comme les cordes sonores sur leurs tables, dans un instrument de musique, ni que les artères y battent la mesure par leurs pulsations réglées, ni que le cœur y marque les temps et les cadences par la justesse de ses balancements réciproques. Cette pensée, qui est peut-être solide quoique ancienne, pourrait ne paraître qu'une imagination frivole; je me borne à l'évident.

L'anatomie nous démontre que les nerfs qui tapissent le fond de l'oreille, pour servir d'organe au sens de l'ouïe, se divisent en une infinité de fibres délicates; que ces fibres, au sortir du tambour et du labyrinthe, se vont répandre de toutes parts, les unes dans le cerveau, qui est le siége des esprits et de l'imagination; les autres au fond de la bouche, où est l'organe de la voix; les autres dans le cœur, qui est le principe des affections et des sentiments; d'autres, enfin, dans les viscères inférieurs; que toutes ces fibres sont d'une très-grande mobilité, d'un ressort très-prompt, et dans la tension convenable pour être ébranlées au premier mouvement de la membrane acoustique, à peu près comme les cordes d'un clavecin au premier branle des touches qui leur répondent. A cette communication du nerf auditif avec les principales parties du corps, et par elles à toutes les autres, ajoutez la construction admirable des divers organes qui concourent ensemble pour former la voix: le creux de la poitrine, pour contenir l'air nécessaire à sa production; le tuyau de l'âpre-artère, pour lui servir comme de porte-vent; l'ouverture de la glotte, pour la produire en effet par ses vibrations sonores; le canal de la bouche et les voûtes du palais, pour la fortifier par leur résonnance; la langue, les dents et les lèvres, pour la modifier en tant de manières que l'art ne saurait imiter. Or, dans toutes ces institutions du Créateur, dans tous ces organes si propres de leur nature, les uns pour former le son, les autres pour en recevoir l'impression, combien de marques sensibles d'un dessin d'harmonie, et d'une harmonie touchante et pathétique.

Je dis le dessin d'une harmonie pathétique, par la sympathie naturelle qu'il a mise entre certains sons et les émotions de notre âme. Il n'est pas question d'en expliquer la manière; je n'ai ici que besoin du fait, qui est indubitable. Il y a des sons qui ont avec notre cœur une secrète intelligence, que nous ne pouvons méconnaître; des sons vifs qui nous inspirent du courage, des sons languissants qui nous amollissent, des sons riants qui nous égaient, des sons dolents qui nous attristent, des sons majestueux qui nous élèvent l'âme, des sons durs qui nous irritent, des sons doux qui nous modèrent. L'amour et la haine, le désir et la crainte, la colère et la pitié, l'espérance et le désespoir, admiration, terreur, audace; autant que nous avons de passions différentes, autant de sons dans la nature pour les exprimer et pour les imprimer. Je vais plus loin:

Ne peut-on pas même ajouter qu'il y a une espèce de gradation dans les sentiments qu'ils nous impriment, selon les diverses qualités des corps sonores d'où ils partent? Je veux dire selon que les corps qui nous les envoient sont vivants ou inanimés, ou selon que dans leur origine ils ont été animés ou non. J'en appelle à l'expérience. N'a-t-on pas souvent remarqué que le son d'une trompette, d'un hautbois, ou d'une flûte qui reçoit son harmonie du souffle vivant d'un homme, nous pénètre tout autrement que celui d'un tuyau d'orgue, qui n'est animé que par le souffle d'un air mort? Je crois encore avoir éprouvé que le son d'une corde de laiton, quoique plus harmonieux à l'oreille, est moins touchant pour le cœur que celui d'une corde de boyau. Et, en effet, celle-ci étant, par sa structure, beaucoup plus conforme à celle des nerfs et des fibres de notre corps, n'est-il pas naturel qu'elle ait avec eux plus de consonnance qu'un métal dur et inflexible, qui tient toujours un peu de l'aigreur de sa matière? Quoi qu'il en soit, il est notoire, par la raison même de cette conformité, que de tous les instruments de musique, celui dont les sons sympathisent le plus avec nos dispositions intérieures, c'est la voix humaine. J'en atteste toutes les oreilles un peu attentives. Une voix canore, bien conduite et bien maniée, l'emporte infiniment, pour le pathétique, sur les instruments: le son en est plus vivant, le ton plus net, les accords plus justes, les passages plus doux, les nuances plus gracieuses, le tempérament plus fin, l'expression plus animée, le total qui en résulte plus moelleux, si j'ose ainsi dire, plus insinuant, plus pénétrant. Et comment ne le serait-il pas,

(796) *Hist. de l'Acad.*, 1700, *Mém.*, p. 262.

(797) En 1715, *Mém.*, p. 325

puisque de sa nature la voix humaine doit être nécessairement plus à l'unisson avec l'harmonie de notre corps et de notre âme?

Que tous les pyrrhoniens du monde entreprennent donc tant qu'il leur plaira de contredire la raison et l'expérience en attribuant toutes les règles de la musique à l'opinion et au préjugé; il faut ici, ou qu'ils se déclarent sourds, ou qu'ils demeurent muets. La nature des corps sonores, la finesse de l'oreille dans le discernement des sons, la structure du corps humain, si harmonique dans toute sa composition, la sympathie naturelle de certains tons avec certaines passions de l'âme, sont des preuves invincibles que la force d'esprit dont ils se font honneur n'est en ce point, comme en tout autre, qu'une force de frénétiques et d'insensés, toujours d'autant plus féconds en raisonnements qu'ils sont plus dénués de raison.

Concluons, Messieurs, avec tout ce qu'il y eut jamais de musiciens philosophes, que la musique n'est pas une invention purement humaine; que l'auteur de la nature en est le premier instituteur; qu'il en a mesuré les tons, les consonnances, les accords, à la lumière éternelle des nombres que nous appelons sonores; qu'il en a ordonné la marche, subordonné les cadences, marqué les temps convenables; qu'il en a, pour ainsi dire, noté l'harmonie fondamentale dans la plupart des corps sonnants et résonnants qui nous environnent; qu'il en a lui-même distingué les genres, différencié les caractères, assigné à chacune des parties qui peuvent entrer dans un concert son charme, son agrément propres, et par conséquent qu'il y a un beau musical naturel qui est arbitraire par rapport à lui, mais qui, dans tout ce qu'il en a voulu déterminer, est absolument nécessaire par rapport à nous : c'est la seconde proposition que j'avais entrepris de prouver.

Mais quoi! ne faudra-t-il donc rien abandonner à la discrétion du musicien, rien à la liberté du génie, rien à l'instinct du goût, rien à l'essor du caprice? La profession musicale est-elle donc faite pour être ainsi resserrée dans la prison des règles? Ne serait-ce pas le moyen d'éteindre son feu que de lui ôter le grand air? Et interdire le caprice au musicien, ne serait-ce pas vouloir bannir la quinte de la musique?

Non, Messieurs, la rigueur des règles ne va point jusque-là. Outre les deux espèces de beau musical qui existent, comme nous venons de le prouver, indépendamment de la volonté des hommes, nous en admettons une troisième qui en dépend en quelque sorte, et dans son institution et dans son application. J'entends un beau musical artificiel qui, après avoir accordé aux règles éternelles de l'harmonie tout ce qu'elles demandent absolument par la voix de la nature, lâche, pour ainsi dire, la main au génie, donne beaucoup au goût, et cède même quelque chose au caprice du compositeur. En est-ce assez pour contenter messieurs les musiciens? Nous convenons avec eux qu'il y a dans la musique une espèce de beau d'institution et d'art, un beau de génie, un beau de goût, et, en certaines rencontres, un certain beau de caprice et de saillie. Voilà un champ bien vaste ouvert à la liberté musicienne; mais pour prévenir les abus qui la pourraient faire dégénérer en licence, il faut nous expliquer. Qu'on se rappelle ici les premiers principes de l'art que nous avons établis dans notre discours préliminaire.

La seule idée des consonnances, qui en ont été le principal objet, nous déclare qu'elles entrent nécessairement dans la composition musicale. Mais parce qu'elles sont en assez petit nombre, il serait à craindre que, malgré la douceur qui les accompagne, elles ne vinssent enfin à causer du dégoût par le retour trop fréquent des mêmes tons. Il fallait donc trouver le secret, ou d'en augmenter le nombre, ou d'en relever quelquefois le goût par quelque assaisonnement. D'augmenter le nombre des consonnances, les bornes que la nature a prescrites à l'oreille y étaient un obstacle insurmontable. Il a donc fallu se contenter d'en assaisonner la douceur par une espèce de sel harmonique. Et où l'a-t-on trouvé, ce sel harmonique si nécessaire, surtout dans les grandes compositions, pour en varier les accords, pour les lier ensemble, pour en rendre l'expression plus sensible par une modulation plus piquante? L'eût-on deviné? La musique l'est allée prendre dans le sein de ses plus cruelles ennemies; elle a trouvé des tempéraments pour se les concilier, c'est-à-dire l'art d'en adoucir la rudesse, de leur prêter même une partie de l'agrément des consonnances pour les empêcher d'en troubler l'harmonie; de les employer comme les ombres dans la peinture, ou comme les liaisons dans le discours, pour servir de passage d'un accord à l'autre; de les préparer avant qu'elles arrivent, en les faisant précéder par des sons vifs et doux qui en étouffent le désagrément dans sa naissance; et quand cette préparation est impossible ou trop difficile, de les sauver avec adresse en les faisant succéder par des accords brillants pour en couvrir le défaut: en un mot, on a trouvé l'art de placer tellement les dissonances dans une composition, que si elles blessent encore un peu l'oreille, elles ne la blessent que pour nous plaire davantage. Il y a là du paradoxe; en voici l'explication :

Les consonnances étant obligées, par leur petit nombre, à se répéter trop souvent, elles auraient à la longue endormi leurs auditeurs par une harmonie trop uniforme. Que fait la musique pour nous réveiller, pour nous tenir toujours en haleine? Permettez-moi, Messieurs, une comparaison sensible, pour me faire entendre de tout le monde : elle emploie les dissonances dans ses compositions pour aiguiser, si j'ose ainsi parler, l'appétit de l'oreille, comme un autre art, qui est d'un usage plus ordinaire, emploie dans les siennes le sel, le poivre et les

autres épiceries, pour piquer le goût des convives ; et ses auditeurs, dédommagés par la surprise agréable de voir naître des accords du sein même de la discordance, pardonnent sans peine au musicien ces petites âpretés passagères, comme la plupart des convives pardonnent volontiers à leur hôte ces ragoûts piquants qui leur mettent le palais en feu, pourvu qu'il ait soin, en même temps, de leur faire servir de quoi l'éteindre.

Nous avons encore une raison plus profonde pour admettre les dissonances dans la musique. On a remarqué de tout temps que, si elles blessent l'oreille par quelque rudesse, elles sont, par cela même, d'autant plus propres pour exprimer certains objets : les transports irréguliers de l'amour, les fureurs de la colère, les troubles de la discorde, les horreurs d'une bataille, le fracas d'une tempête; et, pour me borner à l'exemple de la voix humaine, il n'y a personne qui ne sache que, dans certaines émotions de l'âme, elle s'aigrit naturellement, qu'elle détonne tout à coup, qu'elle s'élève ou s'abaisse, non par degrés, mais comme par sauts et par bonds. Voilà donc évidemment la place où les dissonances peuvent avoir lieu; voilà même quelquefois où elles sont nécessaires; et alors, disent les plus savants musiciens (798), on éprouvera indubitablement que, si elles déplaisent à l'oreille par la rudesse des sons, elles plairont à l'esprit et au cœur par la force de l'expression : plaisir de raison qui, étant le plus essentiel à l'âme, doit être toujours le principal objet d'un habile compositeur.

Il est donc manifeste que l'emploi des dissonances bien entendu produit dans la musique un nouveau genre de beau toujours fondé sur la nature, puisque les dissonances ne passent qu'à la faveur des consonnances, qui les préparent ou qui les sauvent ; mais un beau néanmoins qui est en quelque sorte arbitraire, parce que les tempéraments qui les adoucissent, les expressions qu'on en tire, les variétés infinies dont elles ornent les compositions musicales, sont véritablement l'ouvrage du musicien, des beautés libres qui sont de son choix, et, si j'ose ainsi dire, de sa création. Il est vrai que, pour faire entrer dans l'harmonie ces beautés que j'appelle d'institution de l'art, il a fallu bien consulter la nature, bien méditer, bien raisonner, quelquefois bien hasarder ; mais à force d'expériences et de raisonnements, on y est enfin parvenu.

C'est ainsi qu'on a formé, de la musique, une espèce de rhétorique sonore, qui a, comme celle des paroles, ses grandes figures pour élever l'âme, ses grâces pour la toucher, son style badin, ses ris et ses jeux pour la divertir. La question est de placer à propos tous ces différents styles ; mais quand on en a ou l'art ou le talent, nous en voyons naître selon la qualité des matières qu'on entreprend d'exprimer, les trois espèces particulières de beau musical artificiel que nous en avons ci-dessus distinguées : le beau de génie, le beau de goût, et, si l'on me pardonne ce terme, le beau de caprice.

Le beau de génie dans les sujets nobles, où la musique peut étaler avec pompe ses grandes figures, images, mouvements, suspensions, feintes, ses fugues et ses contre-fugues, ses passages de mode en mode, pour étonner l'oreille par la variété ; le silence tout à coup, pour la délasser un moment ; les rentrées soudaines, pour la surprendre; ses longues tenues sur le même ton, pour la tenir en attente ; ses enthousiasmes, pour la ravir ; en un mot, tout le sublime de l'éloquence musicale.

Le beau du goût dans les sujets fins et délicats, où elle sait attendrir les sons, les animer, les tempérer ; préparer l'oreille à les recevoir ; lui faire désirer certaines consonnances pour les lui faire mieux goûter ; la pressentir sur d'autres pour lui en accorder de plus agréables; la dérouter même quelquefois pour la remettre dans son chemin avec plus d'agrément ; supposer, promettre, sous-entendre, pour lui donner le plaisir flatteur de suppléer par elle-même ce qu'elle n'entend pas, ou d'achever ce qu'elle n'entend qu'à demi.

Enfin, si l'on me permet d'avoir cette complaisance pour les musiciens, le beau de caprice dans les sujets badins, qui comportent la saillie ; lors, par exemple, qu'il s'agit d'exprimer quelque imagination bizarre, quelque action comique, ou quelque passion burlesque. On permet bien aux poëtes, leurs confrères, d'extravaguer un peu dans ces rencontres ; et nous voyons tous les jours des caprices poétiques réussir à plaire aux esprits les plus sérieux. Pourquoi un caprice musical n'aurait-il pas même privilége dans des circonstances pareilles ? Pourquoi n'aurait-il pas le sort de l'opéra nouveau de Fréni, qui a diverti toute la France? Il nous plaira même quelquefois, peut-être avec raison, quand il n'aurait d'autre agrément que de nous bien peindre l'original qui s'y abandonne.

Les musiciens modernes se plaindront-ils encore que la théorie voudrait renfermer le génie et le goût dans des bornes étroites ? On vient de voir qu'ils n'ont rien à craindre de ce côté-là. Nous savons que le génie et le goût musical sont une espèce de musique infuse, notée dans certaines âmes par les mains mêmes de la nature. Mais il faut aussi avouer que ces notes naturelles y sont tracées bien légèrement; qu'elles y sont bien confuses ; qu'il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de les déchiffrer sans la connaissance des nombres sonores, qui en sont la véritable clef ; en un mot, que la théorie musicale est absolument nécessaire pour conduire la pratique à sa perfection. Le petit peuple musicien a donc beau regarder ces deux sœurs comme deux enne-

(798) M. Dodard, *Hist. de l'Acad.*, 1706, *Mém.*, p. 388.

mies qui ont des vues contraires : le célèbre Zarlin, après les avoir toute sa vie étudiées l'une et l'autre, nous déclare en propre termes, qu'il a toujours éprouvé que la vraie théorie, bien loin d'être jamais opposée à la bonne pratique, y est en tout point parfaitement conforme : *La scienza non discorda puntò d'alla buona pratica* (799).

Les trois premières propositions que j'avais avancées sur le beau musical, étant ainsi prouvées par toutes sortes de raisons, reste à répondre à notre dernière question : Quelle en est la forme précise ? Tous ceux de la compagnie, qui m'ont fait l'honneur d'entendre mes trois premiers discours sur le beau voient déjà ma réponse. Mes principes sont partout les mêmes, ma conclusion doit l'être.

Je dis donc encore, avec saint Augustin : *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est* (800). En tout genre de productions, soit de la nature, soit de l'art, c'est toujours l'unité qui constitue la forme du vrai beau. Et en matière de musique, je ne crains pas d'assurer, que ce grand principe est plus incontestable qu'en toute autre.

En effet, Messieurs, interrogeons le bon sens, consultons notre oreille ; que cherchons-nous naturellement dans une composition musicale ? Des consonnances, des accords, un concert, une harmonie partout répandue : c'est-à-dire, unité partout. Et au contraire, qu'est-ce que nous entendons avec tant de peine dans son exécution ? La détonation d'une voix, la dissonance d'une corde, ce qu'on appelle un chant faux ; les battements irréguliers de certains instruments, la discordance entre les parties d'un concert ; c'est-à-dire, en un mot, la rupture de l'unité harmonique. Disons quelque chose de plus sensible. Que demandons-nous à un musicien qui compose un air sur des paroles ? Qu'il ait soin d'entrer dans l'esprit de la pièce ; qu'il en saisisse bien le caractère, le genre, le mode ; qu'il en exprime dans ses tons, non-seulement les mots, mais surtout le sens ; non-seulement le sens de chaque mot, mais le sens de la phrase ; non-seulement le sens particulier de chaque phrase, mais le sens total de la lettre entière dans le total de sa composition. Peut-on lui demander plus formellement, que, des paroles qu'on lui donne et l'air qu'il y ajoute, il en fasse naître un tout parfaitement un ? Unité si nécessaire que, sans elle, vous m'étaleriez en vain toutes les finesses de votre art, je ne trouverais dans le total de votre pièce, qu'une disproportion choquante. Vous me faites entendre les sons les plus doux, les cadences les plus régulières, les accords les plus harmonieux : c'est un plaisir pour l'oreille. Mais par un oubli fatal de votre sujet, vous me donnez malheureusement un air qui jure contre vos paroles. Vous m'entonnez une tempête sur un air de victoire ; vous me fredonnez une pompe funèbre, comme une sarabande ; vous me représentez la descente d'une divinité sur la terre, comme une danse de village. Votre musique chante où elle ne devrait que parler ; vous courez à perte d'haleine où il ne faudrait que marcher ; vous traînez languissamment ; vous planez, si j'ose le dire, où il faudrait voler à tire d'aile ; vous badinez harmonieusement sur chaque mot, et vous abandonnez l'harmonie du sens. Quel supplice pour la raison !

Nous sommes naturellement si délicats sur ce point de l'unité musicale que nous voulons sans miséricorde que les compositeurs portent leur attention, non-seulement au caractère des sujets qu'ils traitent, mais jusqu'au lieu de la scène où leurs pièces doivent paraître ; jusqu'à la condition des personnes qu'ils y font parler ; jusqu'aux mœurs et aux sentiments qui les caractérisent dans l'histoire. Attention difficile, je l'avoue, par l'étendue de science et de génie qu'elle demande ; mais attention indispensable, pour éviter les affreux contrastes qui déparent assez souvent les beautés de notre musique. Je veux dire, pour éviter le ridicule de porter, par exemple, à l'église le ton de l'opéra, ou à l'opéra le ton de l'église ; de composer pour le théâtre des airs qui ne conviennent qu'au plain-pied d'une chambre, ou pour une chambre, des airs qui ne conviennent qu'au sublime du théâtre ; de faire chanter un roi qui commande, sur le ton d'un particulier qui prie, ou un particulier qui prie, sur le ton d'un roi qui commande en maître ; et, si l'on a quelques passions communes à exprimer, de noter les soupirs d'un Alexandre sur le ton d'un Sybarite, ou les soupirs d'un Sybarite sur le ton d'un Alexandre : en un mot, le ridicule de nous faire entendre deux personnes dans le même personnage, l'une dans le nom qu'on lui donne, et l'autre dans le ton qu'on lui fait prendre.

Enfin, pour achever de mettre notre principe dans la dernière évidence, qu'est-ce que nous admirons quelquefois jusqu'à l'extase dans ces grands concerts, où l'on assemble tant de voix de tous les degrés, tant d'instruments de tous les genres, tant de parties si discordantes en apparence, pour concerter ensemble ? N'est-ce pas encore l'unité, qu'on a trouvé l'art d'introduire et de soutenir dans cette multitude prodigieuse de sons différents ? On dit que ces grandes musiques doivent leur naissance à l'esprit inventif du dernier siècle. Mais le savant et ingénieux Sénèque (801) nous en fait une description qui prouve très-bien, si je ne me trompe, qu'elles ne sont que ressuscitées. Du moins est-il certain qu'on y va voir la règle d'unité dont nous parlons parfaitement bien établie :

Voyez-vous, dit-il dans sa lettre 84, cette

(799) Zarl., *Inst. harm.*, vol. II, p 100, etc.
(800) Epist. 18, edit. PP. BB.

(801) Senec. ep. 84, p. 338, edit. A.

multitude de voix qui composent nos grands chœurs de musique? elles se joignent toutes si parfaitement, qu'il semble qu'elles ne rendent à l'oreille qu'un seul et unique son. *Vides quam multorum vocibus chorus constet; unus tamen ex omnibus sonus redditur.* Parmi ces voix, il y a des dessus, il y a des basses, il y a des voix moyennes de tous les degrés. On entend celles des hommes avec celles des femmes, les unes et les autres entremêlées du son des flûtes qui les accompagnent. Chacune de ces voix est, pour ainsi dire, cachée dans la multitude; et cependant elles paraissent toutes avec le caractère qui les distingue. *Aliqua illic acuta vox est, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminæ, interponantur tibiæ: singulorum illic latent voces; omnium apparent.* Je ne parle encore que des chœurs qui étaient connus aux anciens philosophes. Il y a plus, dans les nôtres, continue Sénèque; dans les concerts solennels que nous donnons au public, il y a plus de chanteurs que le théâtre n'avait autrefois de spectateurs: *De choro dico, quam veteres philosophi noverant: in commissionibus nostris plus cantorum est, quam in theatris olim spectatorum fuit.* Outre ce grand nombre de voix, nos amphithéâtres sont environnés de trompettes, et nos orchestres pleins d'une infinité d'instruments de toute espèce, à vent et à corde. Voilà une multitude qui semble nous menacer d'une horrible discordance. Ne craignez rien, il s'en forme un concert: *Cum omnes vias ordo canentium implevit, et cavea æneatoribus cincta est, et ex pulpito omne tibiarum genus, organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis.* Or, Messieurs, je vous le demande: comment un concert peut-il naître d'une multitude de sons si différents, et quelquefois si dissonants, si nos Orphées anciens et modernes n'avaient trouvé l'art de réduire cette multitude à l'unité; ou, pour me servir de la belle expression d'Horace dans sa poétique, s'ils n'avaient trouvé l'art d'en composer un total sonore, qui, malgré la multitude de ses parties, devient parfaitement un, par une espèce de prodige; *Rem prodigialiter unam?*

Après toutes ces raisons, que je viens de puiser dans les notions les plus communes du bon sens, et dans l'expérience des plus grands maîtres, peut-on douter, je ne dis plus de l'existence d'un beau musical indépendant de nos opinions et de nos goûts; je dis de la prééminence que la nature lui a donnée sur tous les autres genres de beau sensible? On lui opposera peut-être celui de la peinture qui, en effet, a beaucoup de merveilleux. Mais si, avant de finir, nous voulons un moment les mettre en parallèle, quel parallèle, ou plutôt quel contraste! Il n'y a personne qui ne sache que ces deux genres de beaux consistent dans l'imitation; ou, si on l'aime mieux, dans l'expression. Voilà un point de concours où la musique et la peinture se réunissent dans le même dessein. Quelle différence dans l'exécution!

Que voyons nous dans la plus belle peinture? Uniquement la surface des corps, un visage, des yeux, des couleurs fixes et inanimées, quelques airs au plus qui semblent vouloir parler. La musique nous découvre, jusqu'au fond de l'âme, ses agitations par des sons rapides; ses combats par des sons contraires; son calme par des sons tranquilles et uniformes. La peinture ne peut offrir à nos yeux que des objets immobiles; des objets tout au plus dans l'attitude au mouvement: c'est toute la vie qu'elle peut donner à ses tableaux. La musique peint le mouvement, même avec ses divers degrés d'accélération ou de retardement, tels que son sujet le demande, ou tels qu'il lui plaît. Nous ne voyons dans un tableau qu'une action momentanée, souvent la moindre partie de l'action totale, dont le peintre nous veut rappeler le souvenir. Un seul air de musique nous la rappelle tout entière, son commencement, son progrès, sa fin. Il faudrait vingt tableaux pour rassembler tout ce que renferme la moindre de nos cantates ou de nos sonates. Que la peinture vous représente une bataille: vous croyez la voir. C'est le plus grand éloge qu'on en puisse faire. Que la musique entreprenne de vous la représenter dans un concert de voix et d'instruments, vous croyez y être. On entend sonner la marche des deux armées, battre la charge, bruire les armes, retentir les coups dont elles s'entre-choquent, les cris triomphants des vainqueurs, les tons plaintifs des vaincus: il semble que notre cœur soit le champ de bataille où se livre le combat. Rien de plus admirable dans la peinture que la perspective, qui, sur une surface plate, nous fait apercevoir des enfoncements et des lointains qui semblent fuir à perte de vue. Mais, dans le vrai, il faut que l'imagination lui prête beaucoup, pour les croire bien éloignés, malgré le témoignage des yeux, qui nous assure le contraire. La musique a des lointains qui paraissent plus réels. Après un coup d'archet unanime de vingt concertants, elle nous fait entendre leurs échos dans un éloignement qui trompe l'oreille à coup sûr: un aveugle jurerait qu'il entend deux concerts, qui se répondent à une distance très-considérable.

Que la peinture ne se plaigne pourtant pas de sa défaite. Je ne veux point dire que son art ne soit aujourd'hui dans un très-haut degré de perfection, peut-être même plus haut que celui de la musique; je veux dire seulement qu'elle n'a point reçu de la nature ni autant de secours, ni autant de leçons que sa rivale. Je veux dire, par exemple, que les couleurs ne sont pas si expressives que les sons; ni la main qui conduit le pinceau si flexible que la glotte qui produit la voix; ni l'œil qui dirige le peintre si fin que l'oreille qui dirige le musicien; ni la toile qui reçoit les teintes, si docile que l'air qui reçoit les impressions sonores; ni les rayons de lumières qui nous font voir la beauté d'un tableau, si pénétrants ou si sensibles que les vibrations aériennes qui

nous font entendre les charmes d'un concert; ni enfin les degrés de colorisation qui doivent distinguer les personnages d'un grand dessin de peinture, si facile à mesurer ou à calculer, que les degrés d'intonation que l'on doit donner à une voix ou à un instrument, selon la partie qu'on lui assigne dans un cœur de musique. Or, avec tous ces avantages, est-il surprenant que le beau musical ait des grâces plus sublimes et plus délicates, plus fortes et plus tendres, que celui de tous les autres arts?

C'est un nouvel agrément, Messieurs, que d'illustres citoyens viennent de procurer à votre ville, par l'institution d'un concert en règle. Plusieurs capitales du royaume vous en avaient donné l'exemple; mais ce qui vous est particulier, ce qui est peut-être unique dans toute la France, vous avez trouvé chez vous-mêmes de quoi former un concert complet, sans avoir eu besoin de rien emprunter d'ailleurs; des génies pour la composition, des talents pour l'exécution; et, ce qui est infiniment plus estimable, des directeurs pour le conduire, du caractère le plus propre pour le rendre en toute manière utile et agréable; des hommes comme parle un auteur sacré, dans l'éloge des héros les moins équivoques de l'histoire, des hommes amateurs du beau pour en ordonner le dessin: *Pulchritudinis studium habentes* (*Eccli.* XLIV, 6); aussi connaisseurs qu'amateurs de la belle musique, pour faire avec goût le choix des pièces : *Peritia sua requirentes modos musicos* (*Ibid.*, 5), mais surtout des hommes pleins d'honneurs et de vertus : *Homines magni in virtute, et prudentia sua præditi* (*Ibid.*, 6); sages et prudents, pour en bannir toutes les dissonances morales qui auraient pu déconcerter dans la ville l'harmonie des bonnes mœurs; pour en marquer les jours d'assemblée, en sorte que le plaisir et le devoir ne se trouvassent jamais en opposition; enfin, pour en régler l'ordre et la décence, qui est toujours la plus belle décoration d'une assemblée publique. Ainsi, dans une seule institution, ils ont trouvé le moyen de vous donner tous les genres de de beau que j'avais entrepris d'expliquer; le beau optique, dans le spectacle brillant des personnes que le concert assemble; le beau moral, dans les bienséances qu'on y observe; le beau spirituel, dans le choix des pièces qu'on y chante ou qu'on y joue; et le beau harmonique, dans la justesse de l'exécution : ce qui forme un tout ensemble si propre à vous rappeler agréablement l'idée du beau éternel et suprême, le seul capable de nous satisfaire pleinement.

DISCOURS V.

Sur les modus.

Messieurs,

La matière dont je me propose aujourd'hui de vous parler m'a toujours paru une des plus dignes d'être discutée dans une académie; mais malheureusement nous ne pouvons dans notre langue l'exprimer par un seul mot. Vous savez, dans un discours, quel est l'inconvénient des périphrases pour l'orateur et pour les auditeurs : permettez-moi, pour les éviter, d'aller à l'emprunt dans une langue étrangère, si néanmoins on peut ainsi nommer une langue que nous apprenons presque tous au sortir du berceau, et qui est la mère de la nôtre.

En un mot, Messieurs, je vais vous parler de ce qu'on appelle en latin *modus* : qualité ou vertu que tous les philosophes sacrés et profanes nous recommandent partout avec tant de soin, en nous prêchant sans cesse de nous modérer dans l'usage des biens de la vie, pour éviter les maux qui sont inséparables des excès de modifier nos prétentions dans la société civile, si nous y voulons vivre agréablement; de porter la modestie dans les plus hautes fortunes, et de conserver la tranquillité de cœur dans les plus obscures, de prendre garde en visant au grand, de donner dans le vaste, ou, en nous contentant du médiocre, de tomber dans le bas; d'avoir toujours la règle à la main pour mesurer la carrière que nous devons remplir dans le monde, et le compas pour la circonscrire dans les bornes où la raison nous ordonne de nous renfermer; enfin, en nous prescrivant dans la vie, dans les sciences, dans les arts, dans nos sentiments, dans nos discours, dans nos procédés, cette règle générale, qu'il faut garder le *modus* en tout. Je demande encore une fois grâce pour un terme dont la nécessité seule m'oblige de me servir. Le *decorum* des Romains a bien passé dans notre langue, pourquoi le *modus* n'y passerait-il pas? Mais sans entreprendre de le justifier pleinement, je prie qu'on me le pardonne, en attendant que l'Académie française m'ait fourni un terme plus heureux pour me faire entendre.

Le *modus* en général, tel que je viens de le décrire, embrasse des matières trop disparates pour que j'entreprenne de les rassembler dans mon discours; je me borne au rapport qu'il peut avoir avec le beau, dont j'ai eu l'honneur de vous parler si souvent, et dont on ne peut, ce me semble, trop approfondir la nature avec toutes ses appartenances. Voyons si le *modus* y doit entrer comme tout le reste, pourquoi, et comment :

Vous l'avez sans doute, Messieurs, mille fois remarqué : rien de plus ordinaire dans le monde, que de voir des ouvrages de l'art ou de la nature qui enlèvent notre estime au premier coup d'œil, mais dont les beautés, quoique réelles, ne soutiennent pas longtemps l'épreuve d'un regard trop attentif : ils perdent presque toujours à être considérés de près. Ici, l'on trouve que les plus beaux traits ne sont qu'ébauchés; là, qu'ils sont plus que finis; qu'il y a des agréments, mais la plupart déplacés ou affectés, forcés ou manqués; qu'il y en a un trop grand nombre en certains endroits qui en demandaient moins; qu'il y en a trop peu en d'autres qui en demandaient plus. D'où il arrive quelquefois qu'après nous avoir charmés d'abord, ils tombent tout à coup

de l'admiration dans le mépris, ou du moins dans l'indifférence et dans l'oubli.

La première conclusion que je tire de cette vérité d'expérience, est que dans le beau, comme en toute autre chose, il y a une certaine mesure qu'il faut remplir, mais qu'il ne faut pas combler ; qu'il y a dans la recherche même du beau deux extrémités contraires à éviter, le défaut et l'excès ; que, entre ces deux extrémités, il y a un certain point marqué par la nature, en deçà duquel un objet n'est pas encore tout à fait beau, et au delà duquel il cesse de l'être ; enfin, que ce point fixe, qui est une espèce de milieu entre le trop et le trop peu, est tellement le siége du vrai beau qu'il n'en peut sortir ni de part, ni d'autre, sans dégénérer de lui-même en contractant quelque vice, ou du moins quelque viciosité blâmable, c'est-à-dire, en un mot, que dans le beau même il y a un *modus* à observer, suivant cette maxime d'un ancien philosophe, ou plutôt du bon sens naturel : *Cum sit ubique virtutis modus, æque peccat, quod excedit, quam quod deficit* (802).

Je sens bien, Messieurs, que cet amas d'expressions, quoique très-familières, ne représentent encore le *modus* que sous des idées assez confuses. Peut-être même qu'on me dira, ou plutôt, je crois déjà vous entendre, que vous concevez bien que le beau peut, en tout genre de beauté, pécher par défaut, mais qu'il n'est guère concevable qu'il puisse pécher par excès. Il faut donc m'expliquer plus clairement.

Pour le faire avec ordre, je divise mon sujet en trois questions, dont je dois la première idée au prince des orateurs, qui était aussi un très-grand philosophe :

1° En quel sens il est vrai de dire que le beau est susceptible du trop, comme du trop peu?

2° Le trop ou le trop peu de beauté se trouvant égaux en deux objets, lequel des deux est le plus supportable ; ou, en cas d'option, lequel des deux serait préférable à l'autre?

3° Si, dans la nécessité de garder le *modus* en tout, jusque dans le beau, il y a même un *modus* à observer dans la recherche du *modus ;* et s'il y en a un, quelle est la conséquence que nous devons tirer, chacun dans son état et dans sa profession, pour y exceller autant que possible?

Permettez-moi, Messieurs, de le dire; fut-il jamais une matière plus digne d'être proposée à la discussion d'une académie par son importance, par sa nouveauté, par sa difficulté même, qui doit être, à l'égard des bons esprits, plutôt un attrait pour piquer leur attention qu'un obstacle pour la rebuter? Je commence par répondre à la première question, qui est le fondement des deux autres.

N'est-ce pas d'abord un étrange paradoxe que le beau, dont il semble que la nature est de pouvoir toujours croître dans les objets créés, puisse être susceptible du trop? C'est-à-dire qu'un objet puisse avoir un excès d'agrément qui le disgracie, déplaire par trop de charmes, et par conséquent devenir laid, en quelque sorte, à force d'être beau. Voilà, certainement une contradiction bien apparente : il faut la faire disparaître pour en tirer le vrai qu'elle nous cache.

Dans les discours sur le beau, qui ont précédé celui-ci, nous en avons distingué de trois sortes ; le beau essentiel, le beau naturel, et le beau artificiel ; ou, en quelque manière, dépendant de l'institution des hommes. Rappelez-vous-en, s'il vous plaît, les idées précises; nous y trouverons, si je ne me trompe, le dénoûment de la difficulté.

J'avoue donc, premièrement, que le beau essentiel ne peut être susceptible du trop : que dans la construction, par exemple, d'un ouvrage d'architecture, ou, dans la conformation du corps humain, la symétrie des membres qui le composent ne saurait être trop bien gardée ; que dans une composition musicale, on ne peut se rendre trop attentif à la direction des nombres sonores qui en doivent régler l'harmonie : que, dans une pièce d'esprit, on ne peut être ni trop vrai, ni trop honnête, ni trop décent ; que, dans la morale, on ne peut trop aimer l'ordre, la vérité, la justice envers Dieu et envers les hommes, l'honneur intime de sa conscience, ou la pureté du cœur, surtout l'Auteur de notre être, qu'il est évident que nous n'aimerons jamais assez, si nous ne l'aimons sans mesure. Et il n'est pas même besoin de penser bien profondément pour en découvrir la raison : c'est que le beau essentiel, comme nous l'avons prouvé ailleurs, est un beau absolu, dont la beauté se mesure, non par les impressions plus ou moins agréables que nous recevons des objets, mais par des règles éternelles, absolument indépendantes de nos opinions et de nos goûts ; celle du beau essentiel sensible, optique ou musical ; par les règles éternelles des proportions géométriques ou harmoniques, dont on sait que la nature consiste en une espèce d'égalité, et par conséquent, que le trop n'y peut avoir lieu ; celle du beau essentiel, intelligible dans les pièces d'esprit, ou dans les mœurs, par les règles éternelles de la raison et de l'ordre, du bon sens et de la décence, où l'excès n'est pas plus à craindre que dans les proportions mathématiques.

Toute notre question ne doit donc rouler que sur le beau naturel et sur le beau artificiel; savoir, s'ils peuvent être susceptibles d'un excès de beauté, ou, ce qui est moins équivoque, si la nature a déterminé aux objets une certaine mesure d'embellissement, au delà duquel on ne peut plus rien ajouter sans les gâter, ou, du moins, sans en diminuer le vrai charme par cette addition superflue? Il ne faudra qu'un simple exposé pour nous en convaincre par rapport aux quatre espèces particulières du beau, qui

(802) Senec., *De benef.*, l. II, c. 16.

ont fait la matière des quatre discours précédents.

Pour commencer par le plus sensible, qui est l'objet de la vue, on convient que c'est une beauté dans un tableau d'avoir une colorisation vive et animée; mais en même temps, tous les connaisseurs ne conviennent-ils pas que cette colorisation peut avoir trop d'éclat et de vivacité? que les couleurs trop claires divariquent le coup d'œil en nous éblouissant? qu'elles nous cachent, par leur trop grand lustre, des beautés plus solides, l'ordonnance et la distribution des parties du tableau, la justesse des attitudes, la dégradation des nuances, la perspective des personnages ou des autres objets qui entrent dans la composition du dessin? que par là elles nous dérobent la vue distincte du tout ensemble; et enfin, que c'est la raison pourquoi les peintures nouvelles n'ont jamais cette douceur touchante, ces grâces tempérées, ce clair obscur précieux, que l'éponge du temps a donné aux anciennes?

On ne peut aussi nier que les ouvrages d'architecture ne doivent avoir quelques ornements pour en rendre le coup d'œil plus varié, plus rempli. Les Grecs et les Romains, qui sont nos premiers maîtres, en ont inventé pour tous les ordres, afin de leur donner à chacun la juste dose de beauté dont il est capable. Un corps d'édifice trop nu ne peut longtemps plaire à des yeux délicats; mais aussi quel est l'œil assez gothique pour pouvoir supporter cette multitude affreuse de colifichets dont on ornait autrefois les frontispices de nos temples, ou les vestibules de nos vieux châteaux? Ce n'est pas que dans cet assemblage de petites figures architectoniques, il n'y ait beaucoup d'art: il y en a trop; et la nature, qui se contente à moins, réprouvera toujours une profusion qui la rassasie sans la satisfaire.

Le beau musical n'est pas moins susceptible du trop que le beau visible: on sait que les consonnances en sont toujours le fondement essentiel; cependant, faites-moi une musique où il n'entre que des accords parfaits, vous m'ennuierez à coup sûr par cette justesse trop rigoureuse. Entre les consonnances l'octave est la plus parfaite, et la quinte la plus douce. Composez-moi néanmoins un air où vous entassiez sans mesure octave sur octave, quinte sur quinte; soyez certain que vous fatiguerez tous vos auditeurs par cette belle monotonie. Les dissonances bien ménagées, bien préparées, bien sauvées, sont comme le sel d'une composition musicale: il faut donc, pour ainsi dire, en saupoudrer vos accords; mais, si au lieu de les saupoudrer un peu, vous y jetez le sel à pleines mains commme un cuisinier de village, à quoi se terminera cette folle dépense? Vous piquerez d'abord l'oreille; mais comptez que bientôt vous la blesserez infailliblement. Il y a des airs d'images ou de passions dans lesquels on avoue que la répétition de certaines paroles énergiques, ou de certains tons pathétiques, peut avoir de la grâce, peut même quelquefois être nécessaire: elle sert à nous graver dans l'âme des traits que le premier coup de burin n'avait fait que dessiner. Mais, si après deux ou trois répétitions, qui peuvent être naturelles, vous continuez encore à me répéter vos répétitions, seulement pour me faire une belle figure de rhétorique musicale, ou même, si vous le voulez, pour me pénétrer plus profondément, craignez plutôt de produire un effet tout contraire. Mon cœur se révolte contre un burin trop profond qui le déchire; mon oreille se lasse d'une répétition qui dégénère en battologie, et ce qui, dans les commencements, était une beauté, devient un défaut par son excès. Il faut savoir finir; c'est, dans tous les arts, la maxime des grands maîtres.

Il est donc clair que cette maxime s'étend aussi au beau dans les pièces d'esprit; je me borne à celle d'éloquence. On veut y plaire, comme dans la musique, à l'oreille, à l'imagination et au cœur; mais à force de leur vouloir plaire, combien de fois s'y rend-on insupportable en leur présentant sans mesure les beautés mêmes qui naturellement les charment le plus? A l'oreille, en lui offrant sans cesse un style trop nombreux et trop sonore, des phrases trop mesurées, des cadences trop marquées, des périodes faites au tour, si j'ose ainsi dire; en un mot, un style qui sent plus la modulation d'un chant qu'une simple composition de paroles? A l'imagination, en lui étalant des images trop grandes ou trop hardies, des figures poussées à outrance ou trop entassées les unes sur les autres, métaphores sur métaphores, antithèses sur antithèses, fleurs sur fleurs, brillants sur brillants, qui la tiennent, comme des éclairs, dans un éblouissement perpétuel? Au cœur, en lui présentant, au lieu des sentiments de la pâture, des sentiments hyperboliques, ou du moins sophistiqués par l'esprit qu'on y entasse; un sublime de romans qui le guinde au lieu de l'élever, ou un pathétique de théâtre, qui l'étourdit au lieu de le remuer? Il est pourtant vrai que nous voyons souvent les auditeurs sortir tout extasiés de ces magnifiques et superbes discours, comme on les appelle. Je n'en suis pas surpris: l'orateur a eu le talent d'enivrer son auditoire; c'est une débauche d'esprit dont on vient de sortir, la tête en est encore tout étonnée. Mais attendons un peu que l'ivresse ait fait place à la raison, et nous verrons bientôt le bon sens, revenu à lui-même, condamner sans rémission cette intempérance d'esprit, ce faste et ce luxe oratoire qui, en son espèce, n'est guère moins choquant que celui des mœurs.

Mais enfin ne ferons-nous point grâce au beau moral, et dirons-nous que la vertu même peut être susceptible de trop? Il n'y a qu'à nous expliquer pour en convaincre toutes les personnes de bon sens.

Le nom de *vertu* a deux significations très-différentes: on appelle ainsi l'amour dominant et habituel de l'ordre, ou la volonté constante de suivre en toutes choses

la raison, la loi, la religion, l'honneur; en un mot, l'honnête en tout genre. Nous avons déjà déclaré que cet amour, qui a pour objet le beau moral essentiel, ne peut jamais excéder. Mais on entend aussi par *vertu* (et c'est le sens le plus ordinaire) la pratique des devoirs, telle que nous la voyons dans les hommes qu'on appelle vertueux, je veux dire un certain assemblage de vues qu'ils se proposent, de mouvements du cœur auxquels ils s'adonnent, et d'actions extérieures qui naissent de ces mouvements. Or, Messieurs, n'est-il pas certain, par l'expérience de tous les siècles, que dans la pratique de la vertu ces vues de l'esprit peuvent être fausses, trop vastes ou trop hardies; ces mouvements du cœur trop impétueux ou trop ardents, et les actions extérieures qui en procèdent poussées au delà des règles; qu'elles sont même très-souvent si peu mesurées qu'en accomplissant un devoir on en blesse plusieurs autres? Voilà donc un sens où l'on peut dire que le trop défigure souvent le beau dans les mœurs, qu'il en altère le fond par la manière, qu'il en corrompt même quelquefois toute la nature, jusqu'à la transformer en son contraire, en laideur et en difformité morale. C'est le sens où l'on dit en effet tous les jours que la plupart de nos vertus dégénèrent en vices par les excès où elles se portent : la prudence en artifice, la constance en entêtement, la justice en dureté, l'honneur en orgueil, la religion en superstition, le zèle en fureur et en emportement.

Vérité si évidente, qu'elle a été connue jusque dans les ténèbres du paganisme. Tout le monde sait que Socrate, le plus sage des philosophes grecs, mettait à la tête de morale cette grande maxime qu'il ne faut rien outrer : *Ne quid nimis*. Le premier des philosophes romains, Cicéron, suppose, comme un principe incontestable, que dans les meilleures choses il y a un point où il faut savoir s'arrêter, de peur de corrompre le bien par le mélange du mal : *Omnibus in rebus videndum est quatenus*. Principe que Sénèque adopte si universellement qu'il s'attache partout à prouver que la vertu consiste non-seulement, comme le vulgaire se l'imagine, dans la bonne intention ou dans la pratique des devoirs, mais encore plus dans le *modus* qu'on y observe pour les accorder tous ensemble : *Omnis in modo virtus est*.

Mais s'il était ici question d'agir par voie d'autorités, nous en trouverions sans peine de plus irréfragables à vous alléguer. Avant Socrate, Salomon, le plus sage des rois, nous avait donné pour maxime de fuir le trop en tout : *Noli nimius esse, ne forte offendas*. (*Eccli*. XXXI, 10); de ne pas porter la prudence trop loin : *Prudentiæ tuæ pone modum* (*Prov*. XXIII, 3); de ne pas même outrer la justice : *Noli esse justus multum*; et de ne pas vouloir être plus sage qu'il ne faut : *Neque plus sapias quam necesse est, ne forte obstupescas*. (*Eccli*. VII, 17.) La sobriété de sagesse que saint Paul recommandait aux premiers fidèles, nous représente encore mieux ce tempérament de vertu, que nous appelons *modus* : *Non plus sapere, quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem*. (*Rom*. II, 3.) Pouvait-il nous déclarer plus nettement que dans les meilleures choses et même dans les plus saintes, il y a des bornes qu'on ne peut franchir sans péril; enfin, pourquoi nous prêcherait-il la sobriété jusque dans la vertu, si l'excès n'y était jamais à craindre?

Certainement, Messieurs, vous ne m'en demandiez pas tant pour demeurer convaincus que, dans le sens ci-dessus expliqué, le beau est susceptible du trop comme du trop peu; c'était ma première question.

Ma seconde est de savoir lequel des deux est le plus supportable, ou, en cas d'option, lequel des deux serait préférable à l'autre?

Y a-t-il donc à balancer, me dira-t-on d'abord, entre le trop et le trop peu, quand il s'agit du beau? Allons aux voix de toute la compagnie; est-il un homme dans cette nombreuse assemblée, en est-il un seul dans tout l'univers qui n'aimât mieux trop de beauté que trop peu dans sa personne; trop d'esprit que trop peu dans ses discours ou dans ses écrits; trop de vertu que trop peu dans sa conduite ou dans ses mœurs? Est-il même permis de penser autrement? Et en beauté comme en richesses ne vaut-il pas toujours mieux avoir du superflu que de manquer du nécessaire?

Le raisonnement est spécieux : je m'aperçois même qu'il a l'avantage signalé d'avoir pour lui les rieurs; mais c'est tout le bien qu'on en peut dire : il ne touche seulement pas au point de la question. Le voici en deux mots.

Il s'agit de comparer ensemble deux ouvrages de l'art ou deux procédés dans les mœurs, non pas dont il y en aurait un qui manquerait du nécessaire pour mériter le nom de beau, mais dont l'un ne va pas aussi loin qu'il le pourrait, et l'autre va plus loin qu'il ne devrait; ou, si vous l'aimez mieux, deux ouvrages ou deux procédés qui ne manquent du nécessaire pour être parfaitement beaux, qu'en ce que l'un demeure en deçà du point de beauté où il doit tendre, et que l'autre passe au delà du point où il devrait s'arrêter; ils manquent donc tous deux en quelque chose : le premier par défaut et le second par excès. On ne peut disconvenir que l'un et l'autre ne soient un désagrément qui dégrade la beauté de l'objet où il se rencontre.

La question est de savoir lequel des deux est le plus supportable ou le moins choquant de sa nature. C'est le sens de notre problème académique, dont vous voyez sans doute l'extrême utilité par l'influence qu'il peut avoir sur nos jugements et sur notre conduite.

Le grand auteur qui m'en a fait naître la première pensée m'en fournit aussi la solution, du moins en partie. Cicéron (803), dans son sublime traité du *parfait orateur*,

(803) Cic., *De orat.*, n. 73.

après avoir posé pour principe qu'en toute chose il n'y a point d'excellence où il faut savoir s'arrêter, ajoute incontinent qu'il a toujours remarqué que le trop nous choque plus que le trop peu : ***Etsi suus cuique rei modus est, tamen magis offendit nimium, quam parum.*** Pourquoi ? C'est ce qu'il a oublié de nous dire. Mais dans son troisième dialogue de l'orateur, où il parle des ornements du discours, il démontre le fait par un détail d'expériences, qui viennent d'autant mieux à notre sujet, qu'il y en a presque pour toutes les espèces de beau que nous avons distinguées.

Il est, dit-il (804), assez difficile de rendre raison pourquoi les beautés dont la première impression nous avait d'abord le plus charmés dans un ouvrage, sont aussi celles qui nous lassent le plus tôt quand on nous les offre trop souvent, ou en trop grand nombre. Mais il ne suffit pas que tous les arts nous en fournissent des expériences journalières. Dans les nouvelles peintures, par exemple, combien d'endroits plus brillants et plus fleuris que dans les anciennes ! Nous éprouvons néanmoins tous les jours qu'après nous avoir éblouis au premier coup d'œil, notre admiration cesse en un quart-d'heure ; que souvent même elles nous fatiguent bientôt par leur trop grand éclat, pendant que les anciens tableaux, avec leurs couleurs sombres et rembrunies, nous attachent et nous plaisent des jours entiers : voilà pour le beau visible.

Dans le chant (805), combien d'inflexions de voix molles et délicates, combien de passages fins, de petits tons fuyants, d'accords même un peu altérés par l'adresse du musicien, nous causent d'abord un plaisir plus piquant que des accents plus fermes ou plus réguliers ! Cependant qu'on nous les fasse revenir trop fréquemment, et coup sur coup, ces finesses de l'art, non seulement les oreilles savantes, mais le peuple même, par le simple goût de la nature, se récriera contre cette profusion ambitieuse de beautés harmoniques : voilà pour le beau musical.

Que si, dans les beautés qui frappent nos sens, continue notre orateur philosophe (806), le dégoût est si proche des plus grands plaisirs, bien moins doit-on s'étonner que la même chose arrive dans les pièces d'esprit. Un discours, par exemple, ou un poëme d'ailleurs bien ordonné, bien conduit, élégant, net, orné des plus belles couleurs de l'éloquence, ou de la poésie, mais qui l'est partout trop également, et sans interruption, ne soutient pas longtemps la première satisfaction qu'il nous avait donnée, nous sentons qu'il nous fatigue à force de se faire admirer. L'admiration est une situation de l'âme trop violente pour être durable, et cet excès de beau spirituel nous dégoûte même ordinairement beaucoup plus tôt que l'excès du beau sensible, parce que le jugement de l'esprit est plus prompt et plus fin que celui des sens. Aussi, je le confesse, ajoute Cicéron, j'aime assez qu'à mes discours on se récrie : voilà qui est bon ; mais je serais bien fâché d'entendre crier trop souvent : voilà qui est beau. ***Bene et præclare, nobis quamvis sæpe dictatur ; belle et festive, nimium nolo.*** Je craindrais de lasser bientôt mon auditoire. Il faut, pour soutenir son attention jusqu'au bout, lui donner quelque relâche. Il faut qu'il y ait dans un discours, comme dans un tableau, des ombres et des enfoncements pour donner du relief aux endroits qui doivent être plus éclairés ou plus remarqués ; voilà pour le beau spirituel.

Je suis fâché, Messieurs, que l'éloquence de Cicéron ne me conduise pas plus loin ; mais pourvu que vous me fassiez la grâce de ne pas perdre de vue l'état de la question, il me sera peut-être assez facile d'appliquer son principe au beau moral, et de prouver que, dans la pratique même de la vertu, le trop est plus choquant que le trop peu. En pouvons-nous douter, si nous consultons les sentiments dont nous sommes frappés à la vue de l'excès ou du défaut que nous remarquons dans les procédés des personnes qu'on appelle vertueuses ? N'est-on pas naturellement plus choqué d'une prudence trop raffinée, qui, pour aller à son but, risque à être un peu trompeuse, que d'une prévoyance ordinaire qui se borne à n'être point dupe ? N'est-on pas plus choqué d'une constance opiniâtre que d'une fermeté commune qui se laisse quelquefois ébranler trop aisément ? Plus choqué d'une justice inexorable, qui ne sait jamais faire grâce, que d'une équité trop humaine, qui se contente de ne point faire d'injustice ? Plus choqué d'une sincérité misanthrope, qui ne peut rien taire, que d'une sincérité un peu trop discrète, qui ne dit pas tout ce qu'elle pourrait dire ? Plus choqué d'un zèle trop impétueux que d'un zèle un peu trop patient ? N'est-on pas même d'autant plus choqué de ces vertus extrêmes qu'elles ont de leur nature un objet plus saint ? Et il ne faut pas dire que c'est seulement le vice ou l'amour-propre des imparfaits qui en est choqué, c'est la raison, c'est la vertu même, parce qu'il est évident que le trop est plus contraire que le trop peu à ce précieux ***modus***, qui fait en toutes choses le point de la perfection ; ou pour m'exprimer d'une manière plus sensible, parce qu'il est certain que les vertus extrêmes sont plus contraires que les vertus un peu défectueuses, à la modération, la seule des vertus qui sache, dans la pratique, accorder nos devoirs. Enfin, pour établir ma proposition par des preuves de tous les genres, le plus sensé de nos poëtes (807), qui était aussi philosophe, met en question : ***si l'honnête homme en soi doit souffrir des défauts ?*** A-t-on jamais mis en problè-

(804) *De orat.*, l. III, n. 96.
(805) *Ibid*
(806) *Ibid.*, 100.
(807) Des., *Epit. à M. de Lam.*

me : *si l'honnête homme en soi doit souffrir des excès?*

Vous avez, Messieurs, trop de lumières pour conclure de là qu'il faut donc, dans la pratique des arts et dans celle même de la vertu, nous contenter du médiocre. La conclusion serait assurément bien éloignée de mes principes ; car, bien que je reconnaisse qu'il y a dans l'une et dans l'autre une belle médiocrité, ce n'est pourtant point là le *modus*, ou le beau tempéré dont je parle. Se contenter du médiocre, quand on peut aller plus loin, surtout dans le beau moral, ce n'est pas modération, c'est lâcheté, c'est une paresse condamnable. Je veux dire seulement que le trop étant, au sens que nous avons marqué, moins supportable que le trop peu dans les arts et dans les mœurs, nous devons avoir égard à cette maxime dans le soin que nous prendrons de chercher en toute chose le *modus* ou le point de la perfection, et il ne doit plus, ce me semble, rester là-dessus le moindre doute.

Mais dans ce soin même de chercher le *modus* en tout, jusque dans le beau, n'y a-t-il point encore un *modus* à observer? C'est ma dernière question. Que dois-je y répondre?

Si je dis qu'il y en a un, n'est-ce pas autoriser la paresse humaine, qui n'a déjà que trop de pente à se relâcher, sous le nom de modération? Si je dis, au contraire, que dans la recherche de ce *modus*, qui, dans les arts et dans les mœurs, constitue l'excellent, il n'y a point de *modus* à observer, n'est-ce pas désespérer l'amour du beau, en lui proposant un travail sans fin pour trouver un point de perfection si difficile à reconnaître?

En effet, Messieurs, quoique je sois bien éloigné de regader ce point d'excellence comme un point mathématique et indivisible, où l'on ne tient rien si l'on ne tient tout; quoique je convienne, au contraire, de lui donner quelque latitude morale ; en un mot, quoique j'admette plusieurs degrés dans le beau, même accompli en son genre, malgré cette modification nécessaire pour ne pas outrer l'idée du *modus*, quelle est encore la difficulté de le bien saisir, soit dans les arts, soit dans les mœurs! et avec la meilleure volonté du monde, à combien de méprises ne sommes-nous pas tous les jours exposés dans la pratique! Je veux suivre toute l'ardeur qui m'emporte vers le beau : elle m'enlève au-dessus du but ; je la veux tempérer ; je demeure au-dessous. Si pour me relever, j'ajoute quelques degrés de vitesse à ce qui manquait à mon essor, je m'aperçois bientôt que j'ai trop ajouté ; si, pour revenir à mon point, je soustrais un peu de ce trop, je retombe, sans y penser, dans le trop peu. C'est une espèce de balancement perpétuel, qui, dans la recherche de mon centre, me porte sans cesse de haut en bas, et de bas en haut, sans pouvoir me fixer dans la ligne de direction, et, pour me servir d'une comparaison peut-être plus juste, nous éprouvons dans la recherche du beau parfait le sort des géomètres qui courent après la quadrature du cercle : en cherchant des nombres pour exprimer le rapport précis du diamètre à la circonférence, ils trouvent toujours dans leurs calculs trop peu, et jamais assez.

Or, de cette difficulté, presque insurmontable de saisir le vrai point du *modus* dans le beau des arts ou dans celui des mœurs, que devons-nous conclure par rapport à notre dernière question? Tout considéré, ne vaut-il pas mieux risquer un peu à favoriser la paresse humaine, que de jeter les amateurs du beau dans le désespoir? Je crois donc qu'il y a un *modus* à observer dans le soin même que nous devons prendre pour y atteindre ; je m'explique :

Il faut chercher dans toutes les espèces de beau le milieu juste entre le trop et le trop peu : on ne peut en douter. Mais parce que c'est un point où il n'est guère possible de parvenir que par voix d'approximation, comme, dans la géométrie, à la quadrature du cercle, nous disons en même temps que dans la correction d'un ouvrage de l'art, et dans la pratique même de la vertu, il faut savoir se contenter du point de perfection qui nous en paraît le plus proche : c'est la maxime des plus grands maîtres dans la science du beau, comme nous l'allons faire voir.

Le fameux peintre d'Alexandre, Appelle, condamnait hautement ceux de son art qui, dans la correction de leurs ouvrages, ne sentent pas le point du beau où il faut dire : c'est assez. Protogène, disait-il, est admirable, mais il ne peut rien achever : il tient toujours le pinceau d'une main et l'éponge de l'autre ; il ajoute sans cesse à ses tableaux ou il efface; il en fortifie les traits ou il les adoucit; il y retouche encore, et il ne finit rien à force de vouloir trop finir. C'est la destinée ordinaire d'un travail immodéré pour trouver le point du *modus* dans le beau visible.

Aristoxène (808), le premier inventeur de la musique tempérée, reprochait à Pythagore d'avoir trop voulu plaire à la raison aux dépens de l'oreille. On lui reprochait, à son tour, d'avoir trop voulu plaire à l'oreille aux dépens de la raison. Qui accordera ces deux partis extrêmes? Le célèbre Zarlin, sur la fin du XVI[e] siècle, l'avait entrepris en Italie par des règles modérées. Le grand Lulli l'a exécuté en France au temps de nos pères, mais en prenant quelquefois, dans la pratique de ces règles, des libertés modestes pour donner à ses compositions un air plus facile, qui, étant celui de la nature, plaira toujours au bon goût plus que le trop grand scrupule des anciens, ou la trop grande licence des modernes. Il y a donc aussi un *modus* à observer dans la recherche du beau musical.

Térence, d'ailleurs si exact, veut qu'on

(808) Plut., *Sur la mus.*

accorde la même grâce aux ouvrages d'esprit. Accusé par ses rivaux de se permettre quelques irrégularités dans la construction de ses pièces, il se justifie d'abord par l'exemple des plus fameux poëtes comiques, ses prédécesseurs, ajoutant qu'il aimait mieux imiter la noble négligence de ces grands modèles, que l'exactitude basse et obscure des petits auteurs qui le censuraient : *Quarum negligentiam imitari malo, quam istorum obscuram diligentiam* (809), et Cicéron, qui joignait l'expérience la plus consommée au génie le plus heureux pour la composition, nous fait, de l'orateur qu'on appelait attique ou parfait, un caractère qui prouve manifestement que la règle du *modus*, dans la recherche même du *modus*, lui était bien connue. Cet orateur, dit-il, est doux, aisé, coulant, naturel sans bassesse, libre sans écart, plein de suc sans enflure, lié sans contrainte, pur dans son langage sans affectation, toujours plus occupé du soin des choses que du soin des paroles qu'il prend même volontiers dans l'usage le plus commun, tellement que ceux qui entendent ses discours se figurent d'abord qu'ils en feraient bien autant. Mais rien de plus difficile quand on en vient à l'épreuve : *Imitabilis videtur existimanti, experienti nihil minus.* Il y a effectivement, continue ce grand maître de l'art oratoire, une espèce de négligence élégante (810) *negligentia quædam diligens*, laquelle ne peut être que l'effet d'un grand génie, ou d'un grand exercice aidé d'un grand goût. C'est ainsi que, par un soin modéré de plaire, notre orateur attique est plus sûr de réussir que s'il était plus exact ou plus orné. Semblable (c'est encore Cicéron qui parle) à ces personnes naturellement gracieuses, qui paraissent plus parées d'un peu de négligence, que d'autres ne le seraient pas les ajustements les plus superbes.

Quoique la poésie doive être plus exacte que la prose, les docteurs du Parnasse ne font pas scrupule d'y étendre la règle de Cicéron. Je veux, disait Horace, que mes vers soient d'une composition si facile et si coulante qu'en les lisant chacun se croie capable d'en faire autant sans peine, et qu'il n'y ait que son expérience qui le désabuse, par la difficulté qu'il y a toujours à bien dire les choses communes.

Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem : tantum series, juncturaque pollet.
(*Ars poet.*)

Si la sévérité romaine admet la maxime du *modus* dans la recherche du beau dans les pièces d'esprit, on peut bien juger que la liberté française ne la rejette pas. C'est le sens de ce bel endroit de Boileau, imité d'Horace, mais toujours à sa manière, en embellissant son modèle :

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire;
Souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire.
Un vers était trop lâche, et vous le rendez dur,
J'évite d'être long, et je deviens obscur.
L'un n'est point trop fardé; mais sa Muse est trop nue :
L'autre a peur de ramper, il se perd dans la nue.
Voulez-vous du public mériter les amours?
Sans cesse, en écrivant, variez vos discours.
Un style trop égal, et toujours uniforme,
En vain brille à nos yeux : il faut qu'il nous endorme.
(*Art poét.*, c. 1.)

Un autre de nos poëtes (811), qui mériterait d'être moins inconnu, exprime encore mieux, si je ne me trompe, notre règle du *modus* dans les conseils qu'il donne, sous le nom de Saint-Evremond, à deux auteurs de qualité. Ces deux Messieurs, grands admirateurs du fameux comte de Grammont, si connu à la cour de Louis XIV par des exploits de tous les genres, avaient formé le dessein de les célébrer en vers : voici les avis qu'on leur donne pour réussir dans leur ouvrage :

Contez ces faits tout uniment;
Gens comme vous n'auraient pas bonne grâce
A s'élever insolemment :
Et ce n'est pas toujours au sommet du Parnasse
Que l'on chante avec agrément.
Que par un tour aisé chaque récit s'explique;
Suivez la nature de près,
Et dans vos vers sans trop d'apprêts,
Du misérable prosaïque,
Et du style trop poétique,
Evitez l'un et l'autre excès

Rien donc, Messieurs, de plus constant par toutes sortes de raisons, que dans les pièces d'esprit il y a un *modus* à observer dans la recherche du point qui sépare le trop du trop peu de beautés. En est-il de même dans les mœurs ou dans le beau moral? Consultons encore le principe que nous avons d'abord établi.

C'est la difficulté extrême, pour ne pas dire l'impossibilité, que nous éprouvons en toutes choses à saisir le vrai point de la perfection. Difficulté qui est d'autant plus grande en morale, que les matières y sont infiniment plus compliquées, que dans la pratique des plus beaux arts. Combien, dans la vie, n'avons-nous point de rapports naturels, soit entre nous, soit avec les autres êtres sociables que nous connaissons! et, par conséquent, combien d'obligations à remplir dans les différentes sociétés que nous avons sur la terre! Dans la société universelle, qui nous unit à Dieu et aux hommes; dans la société humaine en général, qui nous lie avec tous les peuples par le droit des gens; dans la société particulière, qui nous assemble en un corps de nation sous les mêmes lois civiles; dans les emplois que nous y occupons pour le service du public; dans une famille où la Providence nous a fait naître; dans une compagnie, où nous nous trouvons engagés par nécessité ou par choix; dans une liaison d'amitié ou de bienséance, d'honneur ou de religion, de politique ou d'intérêt : dans toutes ces circonstances, combien de vertus nécessaires, dont le con-

(809) Terent., *Prol. And.*
(810) Cic., *De orat.*, n. 76

(811) Hamilton.

cours nous embarrasse à tous les instants par mille apparences d'incompatibilité !

Il y a pourtant un point où elles doivent toutes se réunir et se prêter, pour ainsi dire, la main comme des sœurs inséparables ; mais dans une longue suite d'actions, ou même quelquefois dans une seule, quel est l'esprit assez droit pour l'attraper toujours bien juste, ce point de réunion de toutes les vertus? Quel est le cœur assez ferme pour les retenir constamment, chacune dans son territoire, sans souffrir qu'elles débordent; surtout pour les concilier les unes avec les autres dans certaines conjonctures critiques, où elles semblent se combattre; la prudence avec la bonne foi ; la justice avec la clémence ; la grandeur d'âme avec la modestie ; la constance avec la flexibilité; le zèle du bon ordre avec la patience ; le soin de ses intérêts avec le désintéressement ; l'affection pour sa famille avec la qualité de citoyen ; ce qu'on appelle honneur du corps avec l'équité qui ne fait acception de personne ; et, pour ne pas oublier un article où il est si ordinaire de se faire illusion, l'amour de la patrie avec celui des autres peuples, qui n'en sont pas moins nos frères, ni peut-être moins honnêtes gens pour être quelquefois nos ennemis.

Encore un coup, Messieurs, dans ce combat aparent de vertus contre vertus, le moyen de rencontrer toujours précisément le vrai point du *modus*, qui détruirait jusqu'à l'apparence de ces contrariétés? Que faire donc alors? Faudra-t-il, avant que de nous déterminer à l'action, attendre qu'une pleine évidence nous le fasse voir tout à découvert, sans aucun nuage d'obscurité? Faudra-t-il, après nous être déterminés au parti qui nous a paru le meilleur, nous arrêter dans le cours même de notre action, au moindre doute s'il y aurait encore un mieux à faire, et perdre ainsi en délibérations éternelles un temps destiné pour agir, souvent au hasard de perdre l'occasion de bien faire, sous prétexte d'un mieux, qui ne se manifestera peut-être jamais.

C'est donc ainsi, je ne crains pas de le dire, que le scrupule ne peut être de saison. Il faut dans les mœurs, comme dans toutes les autres affaires de la vie, savoir se fixer. La maxime est indubitable. D'où je conclus que, dans ces incertitudes entre le bien et mieux, nous n'avons rien de mieux à faire, que d'imiter les sages pilotes, quand ils sont en pleine mer. Que font-ils, lorsque, dans un temps nébuleux, ils ne peuvent avoir des observations immédiates pour se conduire par démonstration? Ils se conduisent par estime. Ainsi, quand nous ne verrons plus clairement le point précis de l'accord des vertus, nous nous contenterons d'en approcher au plus près, plutôt que de rester en suspens, indécis, ou irrésolus. Et, comme dans la navigation, une des règles de la bonne estime est, après avoir calculé sa route autant bien qu'il est possible par les principes de l'art, de conclure plutôt qu'on est proche, que loin de son terme, parce que cette vue de la terre prochaine détermine le pilote à modérer tellement le cinglage de son vaisseau, qu'il ne soit pas en péril de s'en briser au port par un mouvement trop rapide ; nous en userons de même dans notre course morale. Après avoir tout combiné, tout supputé par les règles des mœurs, nous ferons tous nos efforts pour tempérer le mouvement de notre action, en sorte qu'il ne puisse nous emporter trop loin ; c'est-à-dire, en un mot, que notre maxime, qu'il y a un *modus* à garder dans la recherche même du *modus*, convient aussi au beau moral.

Mais, parce qu'il est toujours facile d'abuser de cette maxime, qui, après tout, n'est qu'une loi de nécessité, nous ajoutons, pour plus grand éclaircissement, que, pour la suivre sans danger, il y a trois précautions à prendre.

La première est, que le trop étant, comme nous l'avons fait voir, plus contraire au *modus*, que le trop peu, nous soyons surtout en garde contre certaines vertus présomptueuses, qui ne croient jamais pouvoir excéder; autrement nous ne manquerions pas, dans les procédés d'ailleurs les plus louables, de finir par la passion, après avoir commencé par la raison ; et ce qui est, dirai-je, plus odieux, ou plus ridicule, de nous applaudir encore d'être bien modérés, après avoir passé toutes bornes de la modération.

La seconde règle, est de nous rendre, par la victoire continuelle des premiers mouvements de la nature, assez maîtres de notre cœur pour obliger toutes les vertus à se céder mutuellement quelque chose en faveur de la paix : c'est le seul moyen de les réunir toutes ensemble dans sa conduite, et d'y faire servir celles qui paraissent les plus opposées à l'embellissement les unes des autres ; comme dans une compagnie bien réglée, il n'y a point d'humeurs si contraires qui ne puissent avoir leur place et leur agrément, pourvu que chacune ait soin de s'accommoder avec toutes les autres, plutôt que de les vouloir dominer.

La troisième précaution, et la plus essentielle, est de bien connaître la nature de toutes les vertus nécessaires dans la société, pour savoir de longue main distinguer dans l'occasion celles à qui l'on peut, sans péril, donner plus que moins, et celles, au contraire, à qui l'on doit presque toujours donner moins que plus ; c'est-à-dire, par exemple, à la sincérité, plus que moins ; à la politique, moins que plus ; à la douceur, plus que moins ; à la sévérité, moins que plus ; au zèle de remplir ses devoirs, plus que moins ; au soin de poursuivre ses droits, moins que plus ; à la libéralité, plus que moins ; à l'esprit d'épargne, moins que plus ; à la reconnaissance, plus que moins ; à l'attention de bien placer ses bienfaits, moins que plus ; au désintéressement, plus que moins ; à son intérêt le plus raisonnable, moins que plus ; à l'honneur de sa conscience, plus que moins ; à l'honneur du monde,

moins que plus; aux bienséances essentielles de son état, de son emploi, ou de sa dignité, plus que moins; aux bienséances de pure cérémonie, moins que plus.

C'est un nouveau champ, Messieurs, que j'ouvre encore ici à vos réflexions, et qui me demanderait peut-être de nouveaux éclaircissements pour me faire bien entendre sur une matière si délicate; mais je parle du *modus :* il faut le savoir garder.

Je me contente, pour finir, de conclure en général, des grands principes que nous venons d'établir, qu'après l'étude du beau, celle du *modus*, qui en fait toujours le plus solide agrément, doit être la principale. Après tant de preuves sensibles de son importance dans les arts et dans les mœurs, en peut-on disconvenir? C'est la seule étude qui nous puisse donner cette qualité si précieuse et si rare, quoique nécessaire dans la vie, pour bien juger du mérite des objets qui se présentent sans cesse à notre considération, ou à notre élection; je veux dire, la justesse de l'œil, pour bien juger du beau visible dans les ouvrages de l'art ou de la nature; la justesse de l'oreille, pour bien juger du beau harmonique dans un air ou dans un concert; la justesse de l'esprit, pour bien juger du beau spirituel dans une pièce d'éloquence ou de poésie; et si j'ose ainsi parler, la justesse du cœur, non-seulement pour bien juger du beau moral dans les actions des autres, mais plus encore l'exprimer dans notre propre conduite, sans nous mettre jamais, autant qu'il est possible, au hasard de le défigurer, ni par le défaut, ni par l'excès.

DISCOURS VI.

Sur le decorum.

Messieurs,

Le beau est une matière inépuisable. Après en avoir expliqué la nature, les genres, les espèces en quatre discours; après en avoir fait un cinquième pour montrer qu'il y a toujours dans la recherche du beau un certain *modus* à garder pour lui conserver toutes ses grâces naturelles, je croyais pouvoir m'en tenir là; mais en considérant les choses de plus près, je me suis aperçu que je n'avais traité qu'en passant une de ses qualités les plus essentielles; une qualité du beau, qui me paraît en être, surtout dans les mœurs, le charme le plus frappant et le plus victorieux; je veux dire la décence qui doit y régner, la convenance, l'accord, l'harmonie, le juste assortiment de tous les traits qui le composent, par rapport aux circonstances des temps, des lieux, des personnes; en un mot, ce qu'on appelle *decorum :* terme latin dans son origine, mais depuis si longtemps naturalisé en France, que nous ne devons plus le tenir pour étranger.

Vous voyez tout d'un coup, Messieurs, la grandeur et l'étendue de mon sujet : il embrasse toute la vie humaine, toutes les conditions, tous les états, tous les âges, tout ce qui nous convient actuellement, et tout ce qui peut nous convenir dans toutes les autres situations, où l'ordre de la Providence nous pourra placer. Je dois sentir mieux que personne la difficulté de l'entreprise. Il faut pourtant l'avouer, je trouve ici un avantage qui m'avait manqué dans les discours précédents. Un auteur très-célèbre de l'antiquité, qui avait toute sa vie étudié le *decorum*, et en philosophe, pour en connaître les principes, et en homme du grand monde, pour en faire les applications convenables, m'a heureusement prévenu. Il a débrouillé la matière avec assez de profondeur, pour m'épargner la peine d'avoir à défricher une terre inculte : c'est l'incomparable Cicéron dans le premier livre de ses Offices. On me permettra de puiser sans façon dans cette source publique du bon sens naturel. Je le ferai même d'autant plus volontiers, que j'y rencontre presque partout une morale très-pure, qui nous rend un témoignage sensible que la philosophie, ou si vous l'aimez mieux, la raison consultée avec un esprit juste et avec un cœur droit, est, dans la doctrine des mœurs, naturellement chrétienne : *testimonium animæ naturaliter christianæ* (812). Entrons dans notre sujet, et accordez-moi, s'il vous plaît, une attention favorable.

Toute la matière du *decorum* se peut réduire en trois questions :

1° Quelle en est la véritable idée?

2° S'il y a une loi éternelle qui nous en commande l'observation, comme un devoir de vertu?

3° Combien il y en a d'espèces, et ce que chacune d'elles nous demande par son propre caractère?

C'est l'ordre que nous allons suivre pour nous conduire de vérités en vérités à la solution des plus importants problèmes de la vie civile.

Premièrement, quelle est la véritable idée de ce qu'on appelle *decorum* dans les mœurs? Il n'est rien de si ordinaire que de la confondre avec celle de l'honnête. Cicéron lui-même avoue que la distinction en est si subtile, qu'elle se trouve plutôt dans la pensée, que dans la chose même. *Decorum cogitatione magis a virtute potest, quam re separari.* Mais, si nous voulons prendre la peine d'approfondir un peu de ces deux idées, nous y apercevrons des différences, qui, pour être délicates, n'en sont pas moins réelles. Je ne vous demande, Messieurs, que de vous rendre un peu attentifs aux notions les plus communes, pour vous en faire convenir.

Nous entendons par l'*honnête* en morale, une parole ou une action qui est, de sa nature, conforme à la raison ou à la loi naturelle.

Nous entendons par *decorum*, la convenance de cette parole ou de cette action à la personne, au temps, au lieu, à toutes les circonstances qui l'accompagnent.

(812) Tertul., *Apolog.*

. Ainsi, par *honnête*, nous entendons proprement quelque chose d'absolu : c'est, pour ainsi dire, la substance du beau dans les mœurs, laquelle est toujours la même pour toutes sortes de personnes.

Nous entendons, au contraire, par *decorum*, quelque chose de relatif : c'est un assemblage de bienséances, d'attentions ou d'égards, qui se peuvent diversifier à l'infini, selon les différents rapports que nous pouvons avoir dans la société les uns avec les autres.

Pour nous former de ces deux objets des idées encore plus distinctes, ou du moins plus sensibles, on peut dire que l'*honnête* est dans la conduite comme le dessin dans un tableau; et le *decorum* comme la distribution convenable des couleurs : que l'*honnête* est dans les mœurs, comme la beauté des tons dans la musique; et le *decorum*, comme les accords bien assortis d'une pièce musicale : que l'*honnête* est dans une action, comme le vrai des pensées dans un discours, et le *decorum*, comme la justesse et l'élégance de l'expression ; enfin, que l'*honnête* est comme le fond ou la matière du beau moral, et le *decorum* comme la forme ou la façon qu'on lui donne pour paraître avec toutes les grâces qui lui conviennent.

C'est ce que nous mettrons bientôt dans un plus grand jour, après que nous aurons répondu à la seconde question proposée, savoir, s'il y a une loi éternelle qui nous commande l'observation du *decorum* comme un devoir de vertu.

En peut-on douter, Messieurs? et le souverain Législateur, en nous prescrivant des devoirs, peut-il nous permettre de négliger la décence dans la manière de les remplir? Les philosophes sacrés et profanes en ont jugé autrement (812*). L'auteur du *Livre de l'Ecclésiastique* nous recommande sans cesse, non-seulement la pureté des mœurs, mais le soin d'observer toutes les bienséances de la vie civile. Avant lui Salomon avait mis la décence au nombre des parures de la femme forte : *Fortitudo et decor indumentum ejus*. (*Prov* xxxi, 25.) Le plus sage des philosophes grecs, Socrate, veut que son homme juste soit aussi homme décent; et c'est à son exemple que Cicéron, dans ses Offices, compte le *decorum* parmi nos devoirs. Mais, quand la raison parle avec évidence, qu'avons-nous besoin d'autorité pour nous rendre à sa lumière? Nous n'avons qu'à consulter attentivement l'idée de l'ordre éternel, pour y découvrir deux lois de mœurs très-distinctes. Les Romains les énoncent par deux termes énergiques, dont on me permettra de fortifier ceux de notre langue. La première, qui nous dit à chaque moment : Voilà ce qu'il faut faire, *oportet;* et la seconde, qui ajoute aussitôt, prenez-y garde, voilà ce qui convient, *decet*. Que la vérité, par exemple, règne toujours dans vos paroles, *oportet;* mais, en même temps, que votre sincérité soit toujours assaisonnée du sel de la discrétion, *decet*. Que votre équité soit incorruptible, universelle, sans acception de personnes, *oportet ;* mais cependant qu'elle sache observer, dans la pratique, tous les égards que demande l'ordre de la vie civile, *decet*. Que votre amitié embrasse tous les hommes, sans en exclure un seul de votre affection, *oportet ;* mais, en embrassant tout le monde, qu'elle ait pourtant divers degrés dans votre cœur, et diverses manières pour s'exprimer au dehors, selon le mérite où la qualité des personnes, *decet*.

Il ne s'agit pas, Messieurs, d'examiner laquelle des deux lois est d'une obligation plus étroite; il me suffit que l'on reconnaisse qu'elles sont, l'une et l'autre, absolument indispensables. Nous croyons seulement devoir ajouter que, si la première, qui est la loi de l'honnête, est d'une obligation plus rigoureuse, la seconde, qui est la loi du *decorum*, a un territoire beaucoup plus étendu; et la raison en est manifeste.

Il y a, dans le commerce ordinaire de la vie, assez peu d'actions qui soient vertueuses de leur nature ; mais il n'en est point qui ne le puissent devenir, et par conséquent que nous ne devions rendre telles, en les consacrant, pour ainsi dire, par notre attention à y garder toutes les bienséances dont elles sont capables. Je ne dis pas ces bienséances arbitraires, dont chaque peuple s'est formé un cérémonial à sa mode; je parle de ces bienséances essentielles, commandées à tous les hommes par la voix de la nature, et dont l'exacte observation fait le plus beau spectacle de la société : elles donnent de la grâce aux vertus les plus austères; elles rendent vertueuses les actions les plus indifférentes : elles couvrent même, en partie, l'horreur des plus vicieuses, en y conservant, jusque dans le vice, un air de respect pour la vertu. C'est l'application constante à les bien observer dans sa conduite, qui fait proprement ce qu'on appelle un honnête homme : c'est, au contraire, l'ignorance ou le mépris des égards qu'elles nous prescrivent, qui fait ce qu'on appelle d'un nom qu'elles me défendent de prononcer dans une assemblée si respectable; mais quiconque le méritera par l'indécence de ses manières, ou par l'insolence de ses procédés, peut bien s'attendre que le public ne sera point à son égard aussi réservé que je dois l'être. Nous sommes dans le monde comme sur un théâtre, où le *décorum* est toujours la première des règles, et, quelque personnage que nous y fassions, celle dont les spectateurs nous pardonnent moins le violement.

C'est de quoi, Messieurs, il était d'abord important de nous bien convaincre en général, pour nous rendre plus attentifs au détail où il est maintenant question d'entrer.

Ce fameux Romain, qui a le premier approfondi la matière du *decorum*, a aussi vu le premier que, pour en distinguer les différentes espèces, il y a quatre choses à considérer dans l'homme ; la nature, qui nous

(812*) *Eccli.*, per totum.

est commune; la personne, ou le caractère qui nous est propre; la condition de notre naissance; enfin, l'état de vie, ou la profession que nous avons embrassée par notre choix. Ces quatre considérations me fournissent une division si naturelle de mon sujet, qu'à cet égard j'avoue que Cicéron ne m'a presque rien laissé que l'honneur de l'habiller à la française.

Je divise donc avec lui le *decorum* en quatre espèces générales, qui doivent paraître tour à tour, et quelquefois toutes ensemble, dans notre conduite: le *decorum* de la nature humaine, celui de la personne, celui de la condition, et celui de l'état de vie, ou des engagements volontaires, que nous avons pris dans le monde, soit avec le public, soit avec les particuliers: c'est une espèce de spectacle que nous devons sur la terre à Dieu et aux hommes. Suivez-moi, s'il vous plaît, dans la discussion de chacun des caractères que nous y avons à représenter. Je commence par le *decorum* de la nature, qui est le premier en tout sens, le plus général et le plus indispensable.

Quand on instruit un acteur pour le théâtre, la première leçon qu'on lui donne, c'est d'entrer dans l'esprit de son personnage. Prenez garde, lui dit-on, il faut que vous croyiez être ce que vous représentez; il faut que votre air, le son de votre voix, votre port, votre démarche, toute votre action soient tellement conformes à votre personnage, que vous fassiez, s'il est possible, oublier votre personne. L'auteur de la nature, en nous mettant sur le théâtre du monde, nous fait par la raison, qui est sa voix, une instruction à peu près semblable: prenez garde à votre caractère essentiel. Il faut partout que vous présentiez ce que vous êtes: vous êtes homme: Un esprit préposé au gouvernement d'un corps pour dominer sur vos sens, pour commander à vos passions, pour régner sur vos appétits; en un mot, c'est un roi que vous avez à représenter sur la terre.

Il y a longtemps que l'homme se voit ainsi qualifié, du moins dans les livres: on lui dit sans cesse, en vers et en prose, qu'il est le roi de l'univers (titre peut-être assez litigieux). Mais il y en a un plus grand, qui est incontestable. Il est né très-certainement pour régner sur lui-même: c'est le principe de ce que nous avons appelé le *decorum* de la nature humaine.

Et en effet, qu'un homme ait assez de force d'esprit pour ne perdre jamais de vue sa dignité naturelle, il découvrira, dans cette seule idée, toutes les bienséances qui lui conviennent. Se trouve-t-il seul? il ne se croira jamais sans spectateur et sans témoin; sa raison, Dieu, sa conscience, lui tiendront lieu de public, pour le contenir dans les bornes de la pudeur et de la modestie. Aura-t-il à paraître sur la scène du monde: il y portera cet air d'empire sur lui-même, qu'il aura su conserver dans la solitude. Faudra-t-il parler: maître de sa langue, il attendra toujours que la réflexion lui dicte des paroles dignes d'une âme qui se possède. Faudra-t-il agir: également en garde et contre la précipitation, et contre la nonchalance, il ne se laissera ni emporter par le courant des affaires, ni arrêter par les obstacles. En vain les sens voudront-ils le détourner de sa route par les portraits flatteurs qu'ils lui feront de leurs objets, il n'écoutera leurs témoignages que pour les soumettre au tribunal de son conseil intime, qui est la raison souveraine. En vain ses passions voudront-elles se révolter contre cet ordre de la nature, il les traitera comme des sujets rebelles, dont il ne faut écouter les propositions que lorsqu'ils ont mis bas les armes. En vain les passions des autres entreprendront-elles de le rendre complice de leurs désordres; maître des siennes, il se gardera bien de subir le joug d'une puissance étrangère.

Mais, du reste, faudra-t-il, dans l'occasion, avoir pour les autres hommes une condescendance raisonnable, supporter leurs défauts, s'accommoder à leurs humeurs, ménager leur délicatesse, on l'y trouvera tout disposé par l'empire qu'il a sur son cœur: accoutumé à se vaincre, il poussera aisément sa victoire jusqu'à respecter, dans les hommes les plus indignes, la dignité de la nature humaine. Il ne cessera pas d'être sensible, et quelquefois même de le paraître, à la vue de leurs travers ou de leurs écarts: c'est une des bienséances que l'on doit à l'humanité; mais par l'ascendant qu'il a sur lui-même, il saura bien se garantir d'une sensibilité qui aille jusqu'au ressentiment: c'est une bienséance, encore plus indispensable, que l'on doit à sa raison. La plupart des anciens philosophes se moquaient des stoïciens, qui disaient que leur sage était véritablement roi. Voilà un sens où tous les hommes doivent l'être.

Premier *decorum*, que la nature nous commande, à tous en général, de régner sur nous-mêmes. Il y en a un second qu'elle nous demande à chacun en particulier: c'est le *decorum* de la personne. Je m'explique.

Voulez-vous plaire dans la société, disaient les anciens sages à leurs élèves? connaissez-vous vous-mêmes. Etudiez à fond votre caractère propre, votre génie, votre talent, votre humeur, pour ne rien dire, pour ne rien faire qui ne vous convienne. Le principe est toujours que nous ne devons représenter que ce que nous sommes. Prenez-y garde; je dis ce que nous sommes, et non pas ce que nous pourrions être devenus, ou par une mauvaise éducation, ou par quelque habitude vicieuse: la règle est indubitable.

Tu nihil invita dices, faciesve, Minerva.

Je ne demanderais, Messieurs, aux acteurs qui ont à paraître sur le théâtre du monde, que l'attention à cette seule règle, pour nous donner le plus charmant des spectacles, diversifié par les caractères, soutenu par leur application à ne se jamais démentir, et

relevé par les grâces mutuelles qu'ils emprunteraient les uns des autres. Avec quel plaisir ne les verrions-nous pas se présenter sur la scène, chacun avec son symbole naturel, figurer ensemble, quelquefois même contraster entre eux agréablement, comme les diverses fleurs d'un parterre bien assorti : le caractère grave, avec le badin ; le caractère franc et ouvert, avec le réservé; le simple, avec le fin; le solide, avec le brillant ; le hardi, avec le retenu ! Dans un cercle d'interlocuteurs ainsi composé, quelle serait d'abord la conversation? Les tempéraments vifs animeraient le flegme des humeurs lentes, et celles-ci serviraient à retenir dans les bornes les vivacités de ceux-là. Votre gaieté naturelle dériderait le front de mon sérieux, qui, à son tour, empêcherait peut-être votre enjouement de dégénérer en folâtrerie ; le solide instruirait, le brillant divertirait, l'action du théâtre serait conforme au dialogue; nous y verrions, avec le même agrément, les divers génies, les divers talents des hommes se produire avec honneur sans se confondre, les talents nés pour le cabinet brilleraient dans les conseils, ceux dont le sort serait l'action, marcheraient en campagne ou se mettraient dans le mouvement des affaires, les grands génies se déploieraient dans les grandes entreprises, les médiocres n'en formeraient que de proportionnées à leurs forces, et par le soin qu'ils auraient de ne rien entreprendre au delà, ils s'élèveraient peut-être au-dessus des talents supérieurs. On a dit d'un grand roi, fameux dans l'histoire du dernier siècle, qu'il avait l'esprit court, mais qu'il en connaissait les bornes, et savait s'y arrêter. On a cru peut-être diminuer sa gloire par ce mot ; jamais on ne l'a loué plus magnifiquement.

C'est ainsi que sur le théâtre du monde, on réussirait presque à coup sûr, si chacun y était attentif à bien garder le *decorum* de son caractère personnel, de son génie, de son talent, de son humeur même, en ce qu'elle peut avoir de compatible avec les lois de la société. Pour nous en convaincre encore plus sensiblement, faisons changer la scène. Que la tête vienne à tourner à nos acteurs ; que chacun d'eux oublie tout à coup ce qu'il avait à représenter, ou que, mécontent de son rôle, il usurpe celui d'un autre ; que les tempéraments vifs se travestissent en flegmatiques, les flegmatiques en éveillés, les enjoués en sérieux, les sérieux en plaisants; que ce caractère né grave prenne un air de légèreté; ce caractère sombre, le ton badin; ce caractère naturellement retenu, des manières libres ou cavalières; enfin, qu'au lieu de soutenir son personnage, Alceste se transforme en Philinte, Horace en Curiace, Caton en César, ou César en Caton, quel serait le succès d'une si étrange comédie ? on en rirait, sans doute ! mais combien de gens riraient à ce spectacle, à qui l'on pourrait dire avec le poète :

> .... *Rides! mutato nomine de te*
> *Fabula narratur :*

> En voyant ces acteurs, qui forcent la nature,
> Vous riez ; vous avez raison.
> Mais songez qu'à cette peinture
> Il ne manque que votre nom.

La comparaison de ces deux scènes pourrait suffire pour nous convaincre par sentiment, que le *decorum* de la personne consiste à ne jamais sortir de son naturel : tâchons aussi de nous en persuader par lumière. Deux principes de raison nous le démontrent. Il n'y a que le vrai qui ait droit de nous plaire : c'est le premier. Il n'y a que le naturel qui soit vrai : c'est le second. Tout ce qui en sort, tout ce qui est affecté, tout ce qui est emprunté, tout ce qui est fardé, porte sur le front un air de fausseté qui choque d'abord; et si nous n'en voulons pas croire la raison, croyons-en du moins l'expérience. Combien de personnes, d'ailleurs estimables, s'immolent tous les jours à la risée publique, à force de vouloir briller par des qualités étrangères ! On dérobe à celui-ci un air, un beau terme à celui-là ; on affecte le tour de l'esprit de l'un, la contenance ou l'action d'un autre. Imitateurs serviles, ils introduisent dans les mœurs un nouveau genre de plagiaires aussi méprisables, pour le moins, que ceux du Parnasse; et, malheureusement pour eux, souvent plus aisés à reconnaître.

Mais je veux que vous ayez l'art de vous contrefaire au point que nous prenions votre personnage pour votre personne ; combien de temps soutiendrez-vous ce personnage contrefait ? Les couleurs étrangères ne prennent pas bien sur un fond qui n'est point fait pour elles ; du moins est-il certain qu'elles n'y tiennent pas longtemps : la nature perce tôt ou tard, et les fait disparaître ; on ne les laisse paraître que pour en faire mieux sentir la disconvenance avec le sujet où elles sont appliquées.

On peut donc bien s'étudier à perfectionner son caractère, orner son génie, cultiver, embellir, étendre son talent : on le doit. Ajouter ce qui lui manque, en ôter ce qui déborde, surtout en retrancher ce que la nature pourrait y avoir laissé de vicieux, pour exercer notre vertu ; mais en y travaillant, on doit aussi travailler à demeurer toujours soi-même. Ne perdons jamais de vue la sage maxime de notre Horace français :

> Voulant se redresser, souvent on s'estropie,
> Et d'un original on fait une copie.

Copie toujours disgracieuse, pour peu qu'elle paraisse en être une. Or, comment pourrez-vous lui en ôter toutes les apparences? on vous connaît ; on connaîtra bientôt votre modèle. Pourrez-vous empêcher la comparaison? pourrez-vous la soutenir? D'où il s'ensuit peut-être, que souvent il vaudra mieux souffrir en soi quelques petits défauts naturels, que de s'aller montrer au monde sous un masque faux, qui vous laissera toujours voir au travers ; et par conséquent, qui ajoutera au défaut du caractère, le ridicule du contraste. Allons plus loin.

Jusqu'ici, Messieurs, nous avons trouvé dans notre propre fond, dans notre nature et dans notre naturel, toutes les idées nécessaires pour expliquer les deux premières espèces du *decorum*. Il faut sortir de nous-mêmes, pour découvrir le principe de la troisième.

Quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le spectacle du monde, le premier objet qui nous frappe est un certain ordre de naissance ou de fortune, que nous voyons établi parmi les hommes; des rois sur le trône pour commander; des ministres pour porter leurs commandements aux peuples; des princes, des grands, des nobles pour défendre l'Etat par les armes; des magistrats pour y faire régner les lois; des gens d'affaires ou de commerce pour y entretenir l'abondance; des artisans dans les villes pour exercer les arts; des laboureurs dans les campagnes pour cultiver les terres. Dans cet ordre des conditions humaines, on ne peut pas dire qu'il y ait rien de bas. Malgré toutes les différences extérieures que nous remarquons entre les divers organes qui composent le corps politique, il est toujours manifeste que le chef et les membres sont tous de même nature, et par conséquent tous égaux par la plus estimable de leurs qualités, qui est d'être homme; mais aussi, malgré cette égalité de nature, il est visible que la Providence les a tous subordonnés les uns aux autres par l'inégalité des rangs où elle les a fait naître.

Ne séparons pas deux idées qui doivent être inséparables dans les divers membres de la société humaine, pour leur inspirer à tous les sentiments, les maximes, les discours, les procédés qui leur conviennent, chacun dans le poste qui lui a été assigné par l'ordre du Créateur.

C'est ce que j'entends par le *decorum* de la condition.

Il n'y en a aucune qui n'ait le sien propre, déterminé par son rang de supériorité ou d'infériorité à l'égard des autres. Je laisse au cérémonial de chaque peuple à régler les bienséances purement extérieures; la pompe de la majesté souveraine, les titres des grands, les enseignes des magistrats, toutes les marques distinctives des différents ordres de l'Etat. Je me borne aux bienséances qui doivent partir du cœur. Mais afin qu'elles en découlent sans peine, et comme de source, que faut-il? Reprenons notre principe.

Je dis que le *decorum* de la condition, telle qu'elle puisse être, supérieure ou inférieure, consiste à conserver toujours, malgré l'inégalité des rangs, une attention constante à l'égalité de la nature; ou, ce qui revient au même, à conserver toujours, malgré l'égalité de la nature, une attention continuelle à l'inégalité des rangs qui nous distinguent. Deux attentions, je l'avoue, assez difficiles à réunir, ou du moins, à soutenir longtemps, mais qu'il est certain que l'on ne peut séparer un moment ni dans son cœur, ni dans sa conduite, sans tomber aussitôt dans les indécences les plus choquantes.

En voulons-nous avoir une preuve sensible? Séparons en effet ces deux attentions dans tous les ordres de l'Etat. Je suppose d'abord que chacun ne se rende attentif qu'à l'inégalité des conditions, sans penser à l'égalité de la nature; qu'en arrivera-t-il? Un roi, oubliant qu'il est homme, regardera sa royauté comme son essence propre; son trône comme une extension de son être; ses palais, ses domaines, tout son empire comme incorporés à sa personne; sa personne, comme un Dieu sur la terre; ses peuples, par conséquent, non pas comme des sujets dont il a droit d'exiger des obéissances, mais comme des esclaves, ou plutôt comme des victimes dont le sang lui doit hommage. C'est l'idée qui a formé les Antiochus, les Tibère, les Néron, les Domitien, tant de monstres couronnés qui ensanglantent nos histoires. Les grands subalternes, les courtisans les plus qualifiés, qui se voient tous les jours éclipsés par l'éclat du trône, en seront eux-mêmes les plus serviles adorateurs. Mais, quand au sortir de la cour, ils viendront à mesurer la distance qui les sépare du commun des peuples, cette considération, qui n'est plus balancée par la présence du monarque, les relèvera tout à coup au-dessus d'eux-mêmes. Ils prendront à leur tour le ton de maître: adorateurs à la cour, ils voudront se faire adorer dans les provinces, et vengeront leur servitude passée par celle où ils réduiront les sujets de leur souverain. C'est l'idée ambitieuse qui a formé les Tryphon, les Séjan, les Ruffin, les Eutrope, tant de ministres insolents, qui ont souvent décrié le règne des meilleurs princes. Dans les conditions moyennes on en usera de même à proportion, chacun dans l'étendue de sa sphère; un premier magistrat dans sa ville; un seigneur dans son village; un maître dans sa maison; et en général, il est évident, par l'expérience, que si l'on borne son attention à l'inégalité des rangs, sans considérer l'égalité de la nature, on se trouvera toujours dans quelque extrémité indécente; esclave de ses supérieurs ou tyran de ses inférieurs.

Cette première supposition est donc bien fatale au *decorum*! Je la renverse. Que chacun des membres du corps politique oublie le rang qu'il y tient, pour ne se rendre attentif qu'à l'égalité de la nature; le *decorum* y sera-t-il mieux observé? Un roi ne se contentera plus d'être populaire, il se rendra familier avec tout le monde; il ne sera plus roi que sur le trône; et pour paraître humain, il ne craindra pas de se montrer trop homme. Sous ce même prétexte d'humanité, on verra des grands oublier leur naissance dans leurs discours, dans leurs manières, dans le choix de leurs amis ou de leurs confidents; mais, en oubliant leur naissance, ils la feront bientôt oublier aux autres. Les petits, qui sont toujours prêts à prendre l'essor, oublieront la leur, encore

plus volontiers. Vous descendez jusqu'à eux par humanité; ils s'élèveront jusqu'à vous par le même principe. Ainsi, l'égalité de la nature, considérée toute seule, justifiera toutes les insolences, toutes les séditions, toutes les révoltes.

C'est-à-dire, en deux mots, que la première supposition nous fera tomber dans la tyrannie ou dans l'esclavage; et la seconde dans un état encore plus funeste, qui est l'anarchie ou le mépris de l'autorité.

Que faut-il donc faire pour mettre les choses dans une situation favorable à tout le monde? Réunissons les deux idées, dont la séparation avait causé tout le désordre. Que tous les membres de la société se rendent sans cesse attentifs, et à l'égalité de la nature, et à l'inégalité des rangs, il n'y aura point de condition qui ne se trouve relevée par le *decorum* qu'on y verra régner de toutes parts. L'attention à la majesté du trône imprimera sur le front d'un roi un air de maître, qui, sans autre héraut, nous annoncera la présence du souverain; mais, en même temps, la considération de l'égalité naturelle des hommes répandra sur toute sa personne une teinture d'humanité qui animera nos respects par la confiance. Les grands, attentifs à la place qu'ils occupent entre la majesté souveraine et les conditions inférieures, composeront leur air sur ce double rapport, soumis au pied du trône, et se faisant respecter partout ailleurs. Mais, en considérant d'autre part que, dans le corps politique, le chef et les membres sont de même nature, ils ne seront ni flatteurs à la cour, ni tyrans dans les provinces; ils soutiendront partout l'honneur de l'humanité. Enfin, ceux qu'on appelle peuple, trouveront aussi dans la réunion des deux mêmes idées, le moyen de conserver le *decorum* qui leur est propre : ils prendront un air humble et soumis par la vue de leur dépendance; mais, pour peu qu'ils veuillent considérer que ce qui est commun à tous les hommes, est plus grand que ce qui les distingue dans le monde, ils relèveront bientôt l'obscurité de leur condition par la noblesse de leurs sentiments. La religion, la probité, l'honneur, sont des ressources heureuses qu'ils auront toujours à la main pour se mettre, sans sortir de leur rang, au-dessus de leur fortune.

Je conviens, Messieurs, de la difficulté de réunir à tout moment ces deux attentions. Il y a toujours l'une des deux qui mortifie notre amour-propre; l'attention à l'égalité de la nature humilie les grands, et l'attention à l'inégalité des rangs gêne les petits. Mais, pendant que je conviens de la difficulté, il faut aussi que vous conveniez de la nécessité de les réunir ensemble pour former notre air et nos sentiments sur l'ordre établi dans le monde par l'autorité suprême du Créateur.

C'est le principe incontestable de la troisième espèce de *decorum*, qui est celui du rang. Je passe à la quatrième : c'est ce que nous avons appelé le *decorum* de l'état ou de la profession.

La Providence, en ordonnant les diverses conditions des hommes, n'a point tellement déterminé leurs rang et leurs places, qu'elle n'ait rien laissé à leur choix et à leur industrie. Dans le même ordre de naissance, il y a toujours différents postes entre lesquels il est libre d'opter, suivant son génie, son talent, son inclination. La cour, les armées, les tribunaux de la justice offrent à la noblesse un nombre infini de grades à choisir ou à mériter : d'ailleurs, nous n'avons point à vivre dans cette sorte de gouvernement où il n'est pas permis de passer d'une tribu à une autre. Parmi nous, comme parmi les Romains, un plébéien peut, sans violer les lois, devenir chevalier, sénateur, consul, tout ce qu'il plaît à la fortune. Combien, de nos jours, n'avons-nous point vu d'hommes, obscurs par leur naissance, qui ont su se frayer un chemin aux plus hautes places de la robe et de l'épée! Semblables, permettez-moi cette comparaison, à certains vers industrieux, qui, après avoir quelque temps rampé sur la terre, prennent peu à peu des ailes pour se mettre au nombre des habitants de l'air. Ces métamorphoses étonnantes sont toujours une beauté dans l'ordre physique, parce qu'elles s'y font toujours en règle. Et pourquoi n'en seraient-elles pas une dans l'ordre moral, pourvu qu'elles ne s'y fassent que par les voies de l'honneur?

Il ne faut donc pas condamner un usage reçu, où le public peut trouver son intérêt dans celui des particuliers. Ne serait-ce pas même une espèce de cruauté que d'envier aux conditions médiocres cette ressource naturelle contre le partage inégal, toujours triste, quoique nécessaire, des biens communs de la société? La seule chose que nous croyons devoir leur demander, comme aussi en général à tous ceux qui embrassent dans le monde une profession volontaire, c'est qu'ils y observent certaines règles de bienséance; règles de bienséance dans le choix de l'état où l'on veut parvenir, et règles de bienséance dans la manière de s'y comporter quand on y est parvenu. Motivons notre demande par des raisons sensibles.

Quoi que vous entrepreniez, dit un grand philosophe (213-14), mesurez-vous d'abord avec vos entreprises : *Quidquid conaberis, te simul, et ea quæ paras, metire.* C'est une règle de sagesse que vous devez suivre en tout, mais principalement dans le choix d'un état. On en tombe assez d'accord dans la théorie; car il est bien manifeste que l'on doit convenir à une place que l'on entreprend de remplir. Cependant, Messieurs, j'en appelle à vos connaissances; malgré cette règle, quelle est la pratique la plus ordinaire de ceux qui méditent un établissement dans le monde?

(213-14) Senec., *De ira*, l. III, c. 7.

Vous aspirez à une charge : on vous le permet ; mais à quel titre y prétendez-vous ?..... J'en ai la finance toute prête..... C'est un mérite pour l'acheter; en est-ce un pour la remplir?.... Mon père l'a possédée avec honneur.... Mais avez-vous lieu d'y espérer le même succès ?.... Pourquoi non? il m'en a obtenu la survivance.... Je le veux; mais en vous obtenant la survivance de sa charge, vous a-t-il aussi obtenu la survivance de son mérite et de ses talents ?... J'y porterai du moins son nom.... C'est un peu plus que rien. Mais, quand on fera comparaison du nom avec la chose, que deviendrez-vous ?... J'aurai toujours dans le monde un rang honorable.... Mais, comment honorable, si vous n'avez pas la capacité requise pour le soutenir ?... En un mot, la charge me convient.... Je vous entends; mais je vous demande si vous convenez à la charge ? Voilà ce qu'un nom ne donne pas, et par conséquent quelle indécence d'y aspirer sans autre mérite !

Indécence néanmoins qui serait encore plus choquante, si vous n'aviez pas même un nom à y porter; je veux dire, si vous entrepreniez de vous élever tout d'un coup d'un état obscur à un état trop brillant pour un homme de votre naissance.

Encore, si en voulant passer d'une condition à une autre, vous respectiez assez l'honnêteté publique pour imiter la nature dans ses métamorphoses, on vous pardonnerait un essor modeste, qui nous ferait voir que vous ne vous méconnaissez pas. Prenez garde, s'il vous plaît, au modèle que je vous propose. Comment la nature s'y prend-elle dans la transformation de certains reptiles en espèces volantes ? Elle y procède par degrés, en les faisant passer par l'état de nymphes ou de chrysalides avant que de les élever à l'ordre des papillons. Si vous imitiez son exemple, vous accoutumeriez le monde à vous voir croître peu à peu, vous étendre, vous développer successivement; nuances imperceptibles qui, de votre obscurité naturelle, vous conduiraient au grand jour sans blesser les yeux de personne. Mais, que faites-vous? quelle rapidité dans la route de la fortune! vous n'y marchez pas, vous y volez : vous paraissez presque en même temps aux deux bouts de la carrière, et l'on est surpris de vous voir au haut de la roue sans vous y avoir vu monter. Nouvelle indécence qui vous surprendrait vous-même, si vous aviez permis à l'honneur d'y monter avec vous.

Mais enfin, vous y voilà parvenu : il n'est plus temps de reculer. Quelle est la règle de bienséance que vous devez vous y prescrire, pour corriger en quelque sorte l'indécence de ce premier pas? Le même philosophe (215) que nous avons ci-dessus allégué, vous le dira : ***Personam induisti; agenda est:*** vous avez entrepris de représenter dans le monde un personnage qui était au-dessus de votre condition ; du moins faites voir qu'il n'est pas au-dessus de votre capacité; songez qu'à cause de la disproportion de votre naissance à votre nouveau rang, le public est en droit d'exiger de vous beaucoup plus que d'un autre. Un fils, qui entre de plain-pied dans la charge de son père, peut ordinairement se contenter de marcher sur ses traces : on en sera satisfait, pourvu qu'il ne déshonore pas son prédécesseur; mais vous, qui n'avez, pour ainsi dire, emporté la place que par escalade, il faut que vous surpassiez le vôtre, pour ne point paraître au-dessous. On vous demande plus d'application à vos devoirs, plus de scrupule dans l'observation des règles, plus d'égards pour tout le monde, surtout plus de modestie dans l'exercice de l'autorité. Votre prédécesseur, qui avait un nom, pouvait quelquefois oublier sa naissance sans la faire oublier; mais vous, qui n'avez point d'ancêtres, vous devez continuellement vous souvenir de la vôtre, afin qu'on ne s'en souvienne pas ou qu'on ne s'en souvienne que pour vous faire grâce en faveur de la justice que vous vous rendez à vous-même. En un mot, votre prédécesseur, qui était dans son poste naturel, pouvait impunément porter partout l'air et le ton de sa dignité. Par une raison contraire, c'est un air et un ton qui ne vous conviennent que sur le théâtre, quand vous faites actuellement votre nouveau personnage. Hors de là, que la politesse, la modération, la modestie, vous tiennent lieu de dignité : c'est le seul moyen de réparer, aux yeux du public, la messéance qui paraît toujours un peu dans une métamorphose aussi étrange que la vôtre. La politique vous l'a permise : elle a eu ses raisons. La physique vous en a donné des exemples qui la peuvent excuser : mais la morale ne peut vous la pardonner qu'à une condition. Me permettrez-vous de vous le dire sans détour? c'est qu'après la métamorphose, le papillon se souvienne toujours qu'il a été chenille.

Cette quatrième espèce du *decorum*, qui nous oblige d'autant plus qu'elle est de notre choix, me fournit encore deux problèmes de morale que je ne dois pas oublier. Rien de plus commun parmi les hommes, surtout dans la jeunesse, que de s'engager, par instinct ou par instigation, dans des états, dans des emplois où l'on ne porte ni les talents, ni les autres qualités requises pour y réussir. Et de là, combien de sujets déplacés dans tous les ordres du royaume ! Ajoutez les accidents ordinaires de la nature ou de la fortune; et par là encore, combien de sujets, qui, après avoir été propres à leur état ou à leur emploi, ont cessé de l'être !

Dans ces deux cas, si communs dans la vie, quelle est la règle que nous prescrit le *decorum?* C'est aux circonstances à nous décider. Pouvons-nous sortir de l'état auquel nous ne convenons pas, ou de l'emploi auquel nous ne convenons plus? Sortons-en de bonne grâce, plutôt que de nous désho-

(215) Seneq., *De Benef.*, l. II c. 17.

rer par un point d'honneur mal entendu ; prenons notre congé avant qu'on nous le donne, ou donnons librement notre démission avant qu'on nous la demande.

C'est le conseil de la décence, quand il est permis de changer d'état. Mais si la nécessité nous y attache par quelque lien indissoluble, alors, dit le plus sage des philosophes romains (216), nous n'avons qu'un seul parti à prendre ; employons tous nos soins, toutes nos attentions, toutes nos diligences, pour faire en sorte que si nous ne pouvons pas remplir les fonctions de notre état avec une décence entière, nous nous en acquittions, du moins, sans indécence, ou avec le moins d'indécence qu'il est possible : *Omnis adhibenda erit cura, meditatio, diligentia, ut ea si non decore, at quam minimum indecore facere possimus.* Il ne fallait pas nous y mettre : mais nous y sommes ; les paroles sacramentelles sont dites ; le vœu est fait ; notre engagement est sans retour. Je le suppose. Faisons-nous une loi inviolable d'y être contents et de le paraître ; d'être contents, c'est une bienséance que l'on se doit à soi-même par raison, et de le paraître, c'est un air que l'on doit au monde par honneur.

Il semble, Messieurs, que la matière du *decorum* s'étende à mesure que nous avançons dans la carrière. Malgré le soin que j'ai pris d'en expliquer toutes les espèces, combien d'omissions importantes me reproche-t-on peut-être à ce moment ; de n'avoir parlé, ni des bienséances de l'âge, ni de celles du sang ou de la parenté ; ni de celles du commerce journalier de la vie civile, ni de celles qui peuvent naître d'une réputation établie de mérite ou de vertu ! Mais faudra-t-il achever d'épuiser votre patience pour épuiser mon sujet ? Le *decorum* lui-même ne me le permettrait pas ; et, après en avoir posé tous les principes, je crois devoir compter sur votre pénétration pour toutes les conséquences qui s'en peuvent déduire naturellement.

Une attention médiocre vous en fera conclure, sans peine, les bienséances des divers âges de la vie. On les peut rapporter à celles du rang ou de la naissance ; puisqu'en effet la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse peuvent être considérés comme les trois ordres naturels de la société humaine. Vous en conclurez, sans doute, avec la même facilité, les bienséances du sang, celles de la parenté ou de l'alliance : elles se rangent d'elles-mêmes sous le *decorum* de la nature, qui parle toujours assez haut dans tous les cœurs attentifs. Les bienséances du commerce journalier de la vie civile se réduisent tout aussi facilement sous les règles de l'humanité commune et du caractère personnel, qui nous prescrivent conjointement la manière la plus convenable d'en accomplir les devoirs. Vous avez, dans le monde, une réputation bien établie par quelques talents rares ou par quelques beaux traits de vertu ; il ne faut pas dégénérer de vous-mêmes : c'est une bienséance qui est une suite naturelle des principes que nous venons d'exposer sur le choix d'un état de vie ou d'une profession.

Ainsi, la seule chose qui me reste à faire, pour finir, c'est de conclure, en général, que tous les différents personnages dont nous sommes revêtus dans le monde, soit par l'ordre de la Providence, ou par notre propre choix, doivent avoir chacun son influence particulière dans nos sentiments, dans notre air, dans nos manières, dans notre langage même, dans toute notre conduite. Je veux dire que la raison y doit toujours paraître avec son empire naturel sur les sens ; que le caractère personnel y doit répandre son tour et son attitude propre ; que la condition y doit étaler modestement les livrées qui lui conviennent ; que l'état ou l'emploi y doit aussi porter son enseigne spécifique ; en un mot, que tout cet assemblage d'attentions différentes nous est absolument nécessaire, pour donner au monde le spectacle de bienséance que nous devons à Dieu et aux hommes, suivant ces belles paroles d'un auteur sacré, qui renferment tous les principes : *Omnia honeste, et secundum ordinem fiant.* (*I Cor.* XIV, 40.)

DISCOURS VII.

Sur les grâces.

Messieurs,

S'il y eut jamais un sujet qui méritât l'attention d'une académie de belles-lettres, c'est celui que je me propose aujourd'hui d'examiner. Mon dessein est de vous parler des *Grâces*. A ce nom seul, combien d'idées agréables se réveillent d'abord dans l'esprit ! on se représente aussitôt des charmes, des attraits, des appas, un éclat, un lustre, une certaine aménité, ou, si l'on me permet ce terme, une certaine amabilité répandue dans les objets qu'on appelle gracieux. Il serait à désirer que ces idées fussent aussi claires qu'elles sont agréables ; ou, du moins, que nous trouvassions dans les auteurs de quoi les éclaircir. Car on voit assez, du premier coup-d'œil, que ce n'est point là une matière où l'on puisse espérer de faire de nouvelles découvertes. On a toujours parlé des grâces dans le monde ; on a toujours eu des yeux pour les voir et un cœur pour en être touché : il y a même eu, dans tous les siècles, des gens d'esprit et de goût qui en ont curieusement recherché la nature. Les anciens philosophes, les poëtes, les orateurs, les peintres, en faisaient une étude particulière : ceux-ci, pour les exprimer dans leurs ouvrages, et les philosophes, pour en découvrir les attributs essentiels ; en quoi elles conviennent avec le beau, et en quoi elles en diffèrent ; ce qu'elles y ajoutent et ce qu'elles y supposent. Mais enfin, à quoi ont abouti tant de recherches ? Malgré tant d'efforts, il ne paraît pas qu'ils aient pénétré bien avant dans le sanctuaire des grâces.

(216) Cic., *De Offic.*, l. I, c. 31.

Avec tout l'esprit, peut-être, qu'il est permis d'avoir, ils ont été réduits, pour nous en donner quelques notions, à nous les représenter sous des images qui les enveloppent, sous des allégories qui les voilent, sous des symboles, sous des emblèmes qui les déguisent : les plus belles descriptions du monde pour nous en faire sentir le pouvoir, mais pas une seule définition pour nous en expliquer la nature.

Cependant, Messieurs, comme je ne trouve rien de meilleur dans les modernes, je commence par vous exposer le tableau que la savante antiquité nous a laissée des Grâces. Les curieux d'antiques les y verront sans doute avec plaisir; et les plus indifférents conviendront peut-être que, si les anciens n'ont pas pris la peine de les définir, du moins nous les ont-ils représentées sous des images qui ne les défigurent pas.

Le premier auteur qui ait osé les peindre un peu en grand, c'est Hésiode, dans sa *Théogonie*, qui est un poëme allégorique sur la généalogie des dieux. Après avoir décrit la naissance de Minerve, qui sortit tout armée de la tête de Jupiter, il raconte celle des Grâces, qui sortirent de son cœur sous des figures plus humaines. Il en distingue trois auxquelles il donne divers noms pour les caractériser, chacune par son agrément particulier : la première, qu'il appelle Aglaïa, par le brillant; la seconde, qui est Euphrosyne, par la douceur; la troisième, qui est Thalie, par la vivacité, ou, selon la propriété du mot grec, par une aménité semblable à celle d'une fleur nouvellement éclose. Orphée leur accorde les mêmes attributs dans un bel hymne qu'il a fait à leur honneur. Les sculpteurs et les peintres, autre espèce de poëtes, mais qui, en ces temps-là, étaient aussi philosophes, y ajoutèrent quelques nouveaux traits que Sénèque (217), et après lui, Natalis Comes, nous ont conservés. Ils représentent les trois Grâces d'une taille fine et déliée, se tenant toutes par la main, toujours riantes et toujours jeunes ; mais en même temps toujours sages et modestes, surtout décemment vêtues, sans autre ornement de tête qu'une belle chevelure, et sans autre ajustement qu'une robe traînante, légère, et un peu diaphane, dont une élégante simplicité faisait toute la richesse.

Tel était le tableau des Grâces que Socrate, le plus ingénieux des anciens philosophes, avait fait exposer dans la citadelle d'Athènes, à l'entrée du temple de Minerve. C'est là qu'il envoyait ses disciples pour apprendre la bonne grâce à l'école des Grâces mêmes. Et, en effet, à la vue de ces représentations symboliques, il n'y avait qu'à se demander à soi-même, pourquoi chaque chose y était mise, pour y trouver toute la philosophie des agréments? Pourquoi fait-on les Grâces d'une taille fine et déliée? C'est que l'agrément consiste, non pas dans la grandeur, ni même précisément dans la régularité des traits, mais dans leur finesse et leur délicatesse. Pourquoi se tiennent-elles par la main? C'est que les plus belles qualités, sans union entre elles, ne font pas un tout qui puisse longtemps nous plaire. Pourquoi sont-elles toujours riantes? C'est que rien de plus opposé aux grâces, qu'un air sombre. Mais pourquoi toujours jeunes? Ce n'est pas pour exclure de leur empire les autres âges de la vie humaine; c'est pour nous monter qu'elles rajeunissent tout par leur gaieté naturelle. Il ne faut pas demander pourquoi on les peint modestes? On les supposait toutes vierges; sans quoi, la sage Minerve les eût bientôt chassées loin de son temple. Encore moins faut-il demander pourquoi on les représentait décemment vêtues? Le *decorum* est de l'essence des Grâces.

Mais après tout, Messieurs, ce n'est là que de la philosophie en peinture. Voyons, si en examinant les grâces par la nouvelle manière de philosopher, nous ne pourrons point parvenir à des idées plus nettes et plus capables de nous éclairer : sauf à revenir à notre tableau, quand il ne se présentera rien de meilleur à faire.

D'abord, quelle est la propre signification du mot *grâce?* Ne vous étonnez pas, Messieurs, si j'entre dans un examen philosophique par une discussion grammaticale : elle m'a paru nécessaire pour m'expliquer sans équivoque.

Nous entendons ici par grâce, non pas précisément la beauté absolue d'un objet, mais cette sorte de beauté sensible dont la vue répand dans l'âme une impression de joie ou de contentement. De là vient que les Grecs, dont la langue est si heureuse en expressions propres, nommaient les Grâces *Charites*, nom tiré de *chara*, qui signifie joie ou gaieté. Le mot latin *gratia*, qui vient de *gratum*, *agréable* ou *délectable*, porte la même idée dans l'esprit; et l'on voit assez que notre mot de *grâce*, qui en est dérivé, n'a point dégénéré sur la route de son ancienne origine. Parmi nous, comme chez les Grecs et les Romains, qui dit gracieux, dit une qualité qui non-seulement plaît à l'esprit, mais qui agrée au cœur : et c'est la raison pourquoi, dans notre langue, le mot de *grâce* et celui d'agrément ont toujours passé pour synonymes.

La question est maintenant de savoir quelle est la nature des grâces de la part des objets qu'on appelle gracieux?

Prenez-y garde. Nous disons de la part des objets ; car nous ne parlons ni de ces grâces imaginaires, que chacun prête à qui bon lui semble, selon qu'il en est affecté, ni de ces grâces de pur caprice, dont la mode fait aujourd'hui un agrément nécessaire, pour en faire demain un désagrément insupportable. Nous ne parlons que des grâces réelles, qui sont du goût général de la nature.

Mais avant que de répondre à la question

(217) Senecq., *De Benef.*, l. I, c. 3.

proposée, nous avons encore quelques autres équivoques à éclaircir. Nous exprimons, par le mot de *grâces*, les agréments du corps et ceux de l'esprit; et, quoique ces deux substances n'aient rien de commun, nous ne laissons pas de nous servir des mêmes termes en parlant des qualités gracieuses de l'une et de l'autre. Nous transférons à tout moment celles du corps à l'esprit, et celles de l'esprit au corps. Nous ne pouvons presque jamais nous en expliquer que par des métaphores trompeuses, faute d'expressions propres pour les bien distinguer. C'est un inconvénient du langage, qui est inévitable; mais nous en avertissons, pour prévenir les erreurs qui en pourraient naître, si l'on négligeait d'y faire attention.

Après cet avertissement, je crois, Messieurs, pouvoir désormais parler des grâces comme le vulgaire, en comptant que vous m'écouterez en philosophes.

Pour y procéder avec ordre, nous examinerons :

1° La nature des grâces du corps, qui sont les premières dont l'éclat sensible nous ait touchés.

2° La nature des grâces de l'esprit, que nous n'avons connues que longtemps après, mais avec un plaisir de raison beaucoup plus satisfaisant.

Permettez-moi de vous demander, au nom des Grâces dont je vais avoir l'honneur de vous entretenir, une attention gracieuse.

PREMIÈRE PARTIE.

Des grâces du corps.

Quand, recueillis dans nous-mêmes, nous méditons en philosophes sur la structure de l'univers, nous n'y apercevons que de la matière diversement figurée ; ici solide, là fluide, rangée dans un bel ordre, mue avec règle pour produire des millions de phénomènes périodiques, dont le cours est toujours le même, quoique toujours varié à l'infini. Nous ne concevons alors dans le monde que des beautés purement intelligibles, ou qui ne sont que pour l'esprit pur. Je sors de la méditation, et j'ouvre les yeux en plein soleil. Aussitôt j'aperçois mille beautés d'un autre genre ; des beautés sensibles, dont le Créateur a orné les premières pour nous donner un spectacle non-seulement admirable, mais agréable, brillant, doux, riant, plein d'aménité : c'est ce que nous appelons les grâces du corps.

Leur existence est aussi visible que la lumière et les couleurs qui nous les manifestent. Nous les voyons distribuées avec profusion dans tous les genres de corps qui composent les différents règnes du monde matériel, dans les corps inanimés, dans ceux qui ont une espèce de vie, dans ceux qui ont une espèce d'âme, et principalement dans l'homme, qui, ayant une âme toute spirituelle, fait un règne à part, plus gracieux que tous les autres. C'est la gradation que l'auteur de la nature a observée dans la distribution des grâces du corps. Nous ne pouvons mieux faire que de suivre le même ordre en les examinant. Mais, pour donner quelques bornes à une matière qui n'en a point, nous nous contenterons d'un petit nombre d'exemples de chaque espèce.

Parmi les corps inanimés, celui qui s'offre à la vue le plus agréablement, c'est l'arc-en-ciel. Pourquoi n'a-t-il qu'à paraître pour s'attirer tant de spectateurs ? Et par quel charme nous applique-t-il à le considérer ? Ce n'est pas seulement par l'élégance de sa figure circulaire ; on a vu des arcs-en-ciel tout blancs ; on en a vu d'entièrement rouges qui ont paru plus rares qu'agréables. Ce n'est pas non plus précisément par la multitude de ses couleurs ; il y a des pierres figurées qui en ont davantage et qui nous plaisent moins. Ce n'est pas encore par le grand nombre d'arcs diversement colorés que l'on y distingue ; si on les distinguait trop, je veux dire si leur séparation était trop brusque, leurs couleurs seraient trop tranchantes, comme s'expriment les peintres, et par conséquent elles diviseraient trop le coup d'œil pour contenter pleinement la vue. En quoi donc enfin ferons-nous consister le véritable agrément de l'arc-en-ciel? Nous venons de l'insinuer. Nous voyons tous les arcs diversement colorés qui le composent réunis par des nuances délicates qui joignent leurs couleurs sans les confondre, et qui les distinguent sans les séparer; qui leur ressemblent assez pour faire avec elles un coup d'œil simple, et qui en sont assez différentes pour faire un coup d'œil varié ; en un mot, des nuances qui leur donnent cette unité gracieuse dans laquelle nous avons dit ailleurs que réside la forme essentielle du beau. Oui, Messieurs, j'en appelle à tous les observateurs attentifs de l'arc-en-ciel, voilà le vrai principe de son agrément, la vraie cause du plaisir que nous prenons à le contempler, l'unité du spectacle, malgré la diversité de la décoration ; et voilà sans doute ce que voulaient dire les anciens peintres, quand ils représentaient les trois Grâces comme trois sœurs inséparables qui se tiennent toujours par la main.

C'en est assez sur la nature des agréments dont les corps inanimés sont capables ; ils ne peuvent plaire qu'à l'œil, sans nous intéresser autrement. Montons à un autre genre de grâces plus nobles, à celles des corps qui, ayant une espèce de vie, nous doivent naturellement piquer davantage. Les fleurs nous serviront d'exemple ; elles nous offrent une idée de grâces beaucoup plus riante, et, ce que nous cherchons principalement, une idée plus distincte. C'est la première observation que nous y allons faire.

Un arbre nous paraît beau quand il s'élève sur sa tige bien à plomb, quand ses branches montent en l'air dans un ordre symétrique. Mais quand est-ce qu'il commence à nous paraître gracieux ? Il se couvre de fleurs ; c'est le moment de la naissance des grâces. Nous aimons à regarder la verdure d'une prairie ; mais si vous en séparez l'émail des fleurs, nos regards n'y feront pas

un long séjour. Je vois un parterre dont les compartiments sont tracés avec art, les bordures élégantes, le champ bien ordonné : ce n'est encore là que le dessin d'un tableau qui attend le coloris. Je vois des boutons qui se forment de toutes parts : ce n'est encore là qu'une espèce d'agréments. La belle saison vient, qui les fait éclore : voilà les grâces qui s'épanouissent avec les fleurs. Considérez-les de loin : quelle gaieté dans le premier coup d'œil ! Approchez-en pour les observer de près, l'œillet, la rose, la tulipe, l'anémone ; quel poli, quel lustre dans leur surface ! quelle finesse dans la découpure des bords ! quelle justesse dans la forme des calices ! quelle variété dans leurs couleurs, dans les teintes et demi-teintes qui en composent la peinture ! surtout quelle unité dans le total qui en résulte ! Car c'est un principe où il en faut toujours revenir en matière de beauté. Mais il y a dans les fleurs un autre point qui me paraît encore plus touchant.

C'est un certain air de vie que nous y apercevons. Il semble qu'elles respirent, et il y a même de grands philosophes qui en sont persuadés. Quoi qu'il en soit, il est manifeste qu'elles ont un air de vie sensible, ce qui leur donne sur les corps inanimés les plus gracieux la même supériorité d'agréments que nous découvrons dans une fleur véritable sur une fleur peinte. On s'étonne quelquefois de voir des curieux qui conçoivent pour les fleurs une espèce de passion, ou plutôt une passion déclarée, puisqu'ils se donnent à eux-mêmes le nom d'amateurs par excellence. Je ne m'en étonne presque plus. Les fleurs ont des grâces vivantes qui non-seulement charment les yeux, mais qui touchent le cœur en quelque sorte. Nous en sommes si naturellement touchés, que les orateurs et les poëtes y vont emprunter, pour nous plaire, leurs plus belles métaphores : la fleur de l'âge, un teint fleuri, un style fleuri, un état florissant. On dirait, à les entendre, qu'en fait d'agréments il n'y a rien dans la nature au-dessus des fleurs. Ils me permettront d'en douter.

Le souverain père des grâces ne s'est point épuisé à orner nos parterres : il en a réservé de plus frappantes au genre de corps qui ont une espèce d'âme et de sentiment. Combien voyons-nous d'animaux qui naissent vêtus avec une magnificence que tout notre luxe ne saurait égaler ? Combien qui ajoutent à l'élégance de leur figure et à la beauté de leurs couleurs d'autres agréments plus vifs que ceux des fleurs les plus brillantes ? Je ne passerai pas jusqu'aux Indes pour vous en amener des exemples : des léopards, des tigres, des serpents couverts de mille richesses. La frayeur du spectacle pourrait vous empêcher d'en reconnaître toutes les grâces. Nos oiseaux les plus communs de l'Europe me fourniront une preuve plus agréable de ma proposition : faisons-en le parallèle avec les fleurs. C'est un combat de grâces que je vais, Messieurs, vous représenter entre deux grands empires, entre le règne végétal et le règne animal, ou, s'il m'est permis de parler poétiquement dans une matière qui est d'elle-même assez poétique, entre l'empire de Flore et celui des habitants de l'air.

Les fleurs nous vantent avec raison le brillant, la douceur, la vivacité de leur teint ; mais, pour en oublier tout l'éclat, nous n'avons qu'à considérer le plumage du paon : le ciel a-t-il plus d'étoiles ou le printemps plus de fleurs ? Sa queue toute seule est un parterre complet. Nos plus belles fleurs n'ont que des couleurs fixes, et chacune la sienne propre invariablement. Jetez les yeux sur le cou d'un pigeon qui se pavane au soleil : vous y en verrez tour à tour une infinité. C'est un satin naturel qui change de lustre à tous les divers aspects de la lumière : on y voit les couleurs les plus gaies devenir tout à coup des nuances, et les nuances les plus sombres devenir des couleurs, selon les différents points de vue où il lui plaît de se montrer. Les fleurs, attachées à la terre par des liens qu'elles ne peuvent rompre, n'ont qu'une vie sans âme et sans mouvement ; elles ne peuvent relever leurs grâces par une allure convenable. Regardez, au contraire, le roi d'une basse-cour : cette crête enluminée qui s'élève en forme de couronne, cet air de tête, cette marche, ce port ; chaque pas vous présente un spectacle de grâces nouvelles. Enfin, ce qui est peut-être le plus à remarquer, les fleurs sont aveugles ; elles reçoivent nos regards sans nous les rendre. Voulez-vous assister à un spectacle qui vous donne des spectateurs ? Observez des oiseaux dans une volière, ou seulement un cygne qui nage sur les eaux ; voyez comme il avance gravement, la tête levée, regardant autour de lui avec complaisance. Ne dirait-on pas qu'il est sensible à l'honneur de vos regards, et que par reconnaissance il s'étudie à les mériter ? Nous avons ci-dessus relevé l'éclat des fleurs par cet air de vie qu'elles respirent ; mais on m'avouera que le sang et les esprits ont une tout autre force pour animer les beautés du règne animal ; que la faculté de se mouvoir eux-mêmes, accordée par la nature aux sujets de cet empire, ajoute un nouveau lustre à tous les autres agréments qu'ils en ont reçus ; en un mot, que les grâces qui ont pour principe une espèce d'âme et de sentiment nous en doivent paraître incomparablement plus gracieuses, d'autant plus gracieuses que l'âme qu'elles nous annoncent est plus parfaite. C'est ce qui me reste à prouver en parlant des grâces de l'homme.

Or, Messieurs, sans flatter notre espèce, n'est-il pas visible, par la seule structure extérieure du corps humain, que la sagesse du Créateur s'est proposée de construire un palais digne d'une âme raisonnable ? Je ne dis pas seulement par la majesté de ses traits ; je dis par la multitude et par la nature des grâces qu'il y a répandues, dans son visage, dans son port, dans ses manières. Il y en a un si grand nombre, qu'il faudra nous contenter d'en indiquer les principales.

Premièrement, son visage seul ne paraît-il pas formé pour être le siége de toutes les grâces? La sérénité de son front, qui vous annonce un abord facile; la douceur de ses yeux, qui vous promet un accueil favorable; un entre-œil vivant qui s'épanouit à votre présence : le souris de sa bouche, qui prévient la parole pour vous assurer du plaisir qu'il a de vous voir, le tout enfermé sous une enveloppe subtile et transparente, qui vous découvre, comme au travers d'une gaze fine, tous les sentiments de son âme. Nous n'y voyons pas, il est vrai, autant de couleurs que dans nos parterres, ou sur le plumage de certains oiseaux; du blanc et du rouge parsemés avec art en font tout le coloris. La raison en est toute naturelle. Des couleurs trop multipliées en auraient banni des grâces beaucoup plus estimables. Il fallait, si j'ose ainsi dire, une toile rase ou légèrement colorée, pour recevoir à tout moment de nouvelles teintes, selon les circonstances, et pour rendre les expressions plus touchantes.

Son port n'est pas susceptible d'un si grand nombre d'agréments que son visage. Combien pourtant ne peut-il point en avoir, quand on veut se rendre attentif à profiter des dons de la nature? Car que demande un un port gracieux? Un maintien droit sans affectation, une attitude aisée, une contenance gaie et modeste, une démarche ferme sans pesanteur et légère sans précipitation, une certaine flexibilité d'organes pour prendre facilement tous les airs convenables aux égards que l'on doit à la société civile. Or, c'est à quoi le corps de l'homme a dès son enfance une disposition si naturelle, que pour en former l'habitude, il n'a besoin que d'une attention assez médiocre, pourvu qu'elle soit un peu soutenue.

La troisième espèce de grâces extérieures est celle des manières. Il n'y a proprement que l'homme qui en soit capable. On a beau dresser les animaux les plus dociles, on peut bien leur donner quelques airs ou quelques allures assez agréables, mais parce qu'ils n'ont que des esprits-corps, comme disait l'ingénieux La Fontaine, on aperçoit toujours dans leurs mouvements les plus réguliers je ne sais quoi de lourd, qui sent trop la bête pour mériter le nom de manières. Que faut-il pour en avoir? Considérons un honnête homme qui veut plaire dans le monde, nous verrons dans tout son extérieur un composé bien assorti des mouvements de la tête, des yeux, des bras, des mains, soutenus par des attentions visibles à vous témoigner son estime et à mériter la vôtre. C'est proprement ce qu'on appelle avoir des manières; elles supposent une âme intelligente qui sait régler avec bienséance tous les mouvements du corps qu'elle anime. Vous savez, Messieurs, les agréments qu'elles répandent dans la société. C'est une espèce d'éloquence du corps, qui fait plus de la moitié du don de plaire et de gagner les cœurs : elles forment dans le monde cette aimable qualité que nous appelons politesse; elles peuvent remplacer la plupart des défauts corporels. Que dis-je? elles peuvent même, jusqu'à un certain point, suppléer à ceux de l'esprit. Combien d'exemples en pourrait-on citer à la cour et à la ville! combien qui doivent la réputation de gens d'esprit à leurs manières gracieuses!

On me dira peut-être : combien plus qui n'ont aucun de ces agréments du corps dont je viens de parler! qu'il y en a même qui paraissent n'avoir aucune aptitude pour les acquérir! Je sais qu'il y a des hommes qui, par leur figure extérieure, semblent nés en dépit des Grâces. Que doivent-ils faire pour les apaiser? Leur dirai-je comme Platon à Xénocrate : Allez sacrifier aux Grâces avant que de vous montrer au monde? Le compliment ne serait pas fort gracieux. Je leur dirai donc qu'il y a un remède plus sûr contre les désagréments extérieurs : c'est de remplacer les grâces du corps par celles de l'esprit. Mais, pour appliquer le remède, il en faut connaître la nature. Entrons dans cette nouvelle carrière des grâces.

DEUXIÈME PARTIE.

Des grâces de l'esprit.

Il y a des personnes qui font paraître dans leurs discours une manière de penser, un sentiment, un tour d'expression si agréable que nous ne pouvons les entendre sans être touchés de leurs paroles : c'est en général ce que nous appelons *grâces de l'esprit;* des beautés, ou plutôt des agréments du discours, qui non-seulement plaisent par le sens des paroles, mais qui nous font plaisir par le tour qui les accompagne. La conversation des honnêtes gens du monde, surtout quand ils ont su joindre un peu de culture à un bon fonds de génie naturel, nous en fournit des exemples de toutes les sortes. Ce n'est pourtant pas dans ces entretiens libres que nous allons considérer les grâces de l'esprit; car, outre qu'elles ne doivent s'y montrer, pour ainsi dire, que dans leur négligé, on les y voit ordinairement si mêlées avec l'agrément des manières, qu'il est très-difficile de les en bien distinguer. Il faut, pour s'en former des idées moins confuses, les envisager toutes seules dans ces discours suivis et préparés, où il leur est permis de paraître dans tout leur éclat; je veux dire dans les discours qu'on appelle ouvrages d'esprit.

C'est donc là, Messieurs, que nous croyons devoir considérer les grâces dont je parle pour en découvrir le véritable caractère. Mais comme je n'ignore pas que je n'ai acquis dans la république des lettres aucun droit de prononcer sur une matière si délicate, j'aurai soin de ne rien avancer que sur la foi des plus grands maîtres du bon goût, anciens et modernes.

Jamais leur concert ne fut si unanime. Ils ont tous d'abord posé pour principe qu'un ouvrage d'esprit ne peut plaire sans les Grâces. Hésiode les donne pour compagnes à toutes les Muses; Théocrite les invoque pour

lui dicter ses vers ; Cicéron veut que son orateur en orne son éloquence, et à plus forte raison les poëtes les doivent-ils regarder comme essentielles à leur art. C'est, dit Horace, une loi indispensable dans la poésie :

Non satis est pulchra esse poemata : dulcia sunto.

Vous avez fait un poëme plein de beautés : ce n'est point assez pour plaire, il faut que ces beautés soient touchantes et gracieuses : *dulcia sunto.* Notre Horace français donne à nos poëtes la même leçon dans son *Art poétique :*

De figures sans nombre égayez votre ouvrage;
Que tout présente aux yeux une riante image :
Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,
La poésie est morte, ou rampe sans vigueur.

La nécessité des grâces dans un ouvrage d'esprit, est donc incontestable. Il faudra un peu plus d'attention pour découvrir en quoi elles consistent, quelles en sont les sources naturelles, et enfin quelles sont les matières ou les sciences qui en sont susceptibles. Trois questions importantes que nous allons tâcher de résoudre, ou du moins de mettre en état d'être résolues par des esprits attentifs.

Pour décider la première, je vous prie, Messieurs, de vous rappeler le tableau des Grâces. Il y en a trois, dont les noms symboliques signifient brillant, douceur, vivacité; qui se tiennent toutes par la main ; toujours riantes, jeunes et vierges ; décemment vêtues, simplement, mais avec élégance; en robe traînante, légère, et d'une étoffe un peu diaphane.

C'est une énigme que nous avons déjà expliquée en général. Il est ici question d'en appliquer tous les symboles aux ouvrages d'esprit en particulier. Pourquoi trois Grâces? Pour nous apprendre que, dans un discours, un seul agrément ne suffit pas pour soutenir longtemps notre attention. Le brillant tout seul fatigue, la douceur toute seule affadit, la vivacité toute seule étourdit. Les trois Grâces doivent donc se tenir par la main dans une composition, c'est-à-dire que le brillant doit être doux, la douceur vive, et la vivacité douce et lumineuse; elles sont toujours riantes, parce que c'est la gaieté de l'esprit qui leur donne la naissance; toujours jeunes, car elles sont de la nature de l'âme, que l'âge ne ride pas ; toujours vierges, autrement ce ne seraient plus des grâces d'esprit, mais des courtisanes indignes de nos regards; elles sont décemment vêtues, car comment la plus belle pensée ou le plus beau sentiment pourraient-ils nous plaire, si les paroles, qui en sont comme les vêtements, n'y convenaient pas? Mais, du reste, elles ne demandent pas beaucoup d'apprêts; la propriété des termes, avec un peu d'élégance, en doit faire toute la parure. Par la même raison, elles marchent en robe traînante, parce qu'un peu de négligence ne sied pas mal aux grâces, dont le principal soin doit être d'imiter la nature; on ajoute enfin que leur robe est légère et d'une étoffe un peu diaphane. Pouvait-on nous apprendre plus ingénieusement deux grandes règles de l'art oratoire? La première, que si un discours doit avoir des ornements, il ne faut pas qu'il en soit trop chargé; la seconde, que, s'il peut souffrir quelques obscurités, il faut que la pensée de l'auteur se découvre sans peine au travers.

Je ne crains pas, Messieurs, que les personnes un peu versées dans la philosophie allégorique des anciens me disent que ces applications de leur tableau des Grâces aux ouvrages d'esprit sont arbitraires; elles sont trop justes pour n'être pas de la première institution du peintre. Mais si l'on avait là-dessus quelques scrupules, nous avons de quoi les dissiper.

Consultons encore les oracles des grâces littéraires. Nous les voyons représentées avec les mêmes traits dans les auteurs qui les ont le plus étudiées. Horace, l'esprit le plus fin de la cour d'Auguste, la plus spirituelle qui ait jamais été, nous les décrit en deux mots dans le portrait de Virgile. Varius, dit-il, a une force, une énergie, une vivacité de composition qui le feront toujours admirer; mais les Muses ont accordé à Virgile ce tour facile et agréable qui le feront toujours lire avec un nouveau plaisir :

. . . . *forte epos, acer,*
Ut nemo, Varius ducit. Molle atque facetum
Virgilio annuerunt gaudentes rure Camœnæ.

Remarquez, s'il vous plaît, ces deux qualités qu'Horace réunit dans l'idée d'une composition gracieuse : *Molle, atque facetum;* c'est-à-dire un style doux et piquant, deux qualités opposées en apparence, mais qu'il faut savoir accorder ensemble, ou renoncer aux grâces dans le discours. Autrement, qu'arriverait-il? la douceur du style toute seule deviendrait bientôt fade. N'est-ce pas le sort de la plupart des élégies anciennes et modernes? Le style piquant tout seul nous déplairait peut-être encore plutôt par un sel trop prodigué. N'est-ce pas le sort de ces auteurs pointilleux qui ne parlent que par épigrammes? Que faire donc enfin pour plaire à coup sûr? Tempérez l'un par l'autre. Il n'y a que l'accord bien ménagé du doux et du piquant qui puisse former ce qu'on appelle une composition gracieuse. Et apparemment c'est de là qu'un de nos poëtes a tiré cette belle définition de la poésie française :

L'art d'attraper facilement,
Sans être esclave de la rime,
Ce tour aisé, cet enjouement,
Qui seul peut faire le sublime.

Sénèque (218) nous dépeint les grâces du genre oratoire à peu près sous les mêmes couleurs. Lisez Cicéron, dit-il à son ami Lucile ; sa composition est toujours une, soutenue sans contrainte, nombreuse, coulante, ornée, souple, tendre, mais sans tom-

(218) Senec., ep. 100.

ber dans l'infamie d'une mollesse efféminée : *Lege Ciceronem : compositio ejus una est, pedem servat, curata, lenta, et sine infamia mollis.* Il ne manquerait rien à ce portrait des grâces oratoires, si l'auteur y avait ajouté le *facetum* d'Horace, qui, dans toute son étendue, convient mieux à Cicéron qu'à Virgile.

Mais il faut pardonner cet oubli à Sénèque en faveur d'une autre espèce de grâces, dont il a reconnu la nécessité dans la composition, et qui me paraît, je l'avoue, la plus belle des grâces de l'esprit : c'est la justesse. Mais quoi ! cette justesse que nous abandonnons si volontiers aux mathématiques pour en dispenser tous les autres genres d'écrire? Oui, Messieurs, je tiens la justesse pour une grâce dans le discours en tout genre de composition; et je veux bien m'en rapporter à vous-mêmes quand vous aurez pris la peine d'entendre Sénèque.

Voulez-vous savoir, dit-il à un bel esprit philosophe, ce qui m'a plu dans votre lettre? Vous avez les paroles à commandement : elles ne vous entraînent jamais au delà de votre but, comme ces auteurs qui s'écartent à tout propos de leur sujet, pour courir après quelque mot brillant : c'est un écueil dont la belle apparence ne vous séduit pas. Dans votre manière d'écrire, tout est concis, tout vient juste à votre matière; vous dites partout précisément ce que vous voulez dire; et vous faites partout entendre plus que vous ne dites : *Audi quid me in epistola tua delectaverit. Habes verba in potestate : non effert te oratio, nec longius, quam destinasti, trahit. Multi sunt qui ad id quod non proposuerant scribere, alicujus verbi decore placentis vocentur; quod tibi non evenit. Pressa sunt omnia, et rei aptata. Loqueris quantumvis; et plus significas, quam loqueris.* Le passage est un peu long, mais il est substantiel, vif, plein; et il n'y a point là de paroles perdues. C'est ce que nous entendons par justesse dans le discours; justesse dans la pensée, pour nous éclairer sans nous éblouir par trop de brillant; justesse dans le tour qui l'accompagne, pour nous y appliquer sans nous distraire par des sentiments trop vifs; justesse dans l'expression, pour nous rendre la vérité sans l'obscurcir par un tas de paroles superflues, ou trop figurées. C'est ainsi que tous les maîtres de l'art en ont jugé dans les beaux siècles du bon goût naturel. Or, de là, que doit-on inférer?

Ma conclusion est que nous devons mettre la justesse au nombre des grâces du discours; et il ne serait pas même difficile d'en trouver le symbole dans la taille fine et déliée que Socrate leur donne dans son tableau.

Jusqu'ici, Messieurs, je me suis laissé conduire par l'autorité des maîtres de l'art, pour établir la vraie idée des grâces de l'esprit. Il est temps de consulter la raison en elle-même pour répondre à nos deux autres questions. Quelles sont les sources naturelles des grâces du discours, et quelles sont les matières qui en sont susceptibles? Je répondrai à toutes les deux par le même principe.

Il est évident que les hommes étant composés d'esprit et de corps, le commerce qu'ils ont ensemble par la parole n'est pas un commerce purement spirituel; mais un commerce d'esprit, où il entre du sensible pour donner, si j'ose ainsi dire, du corps à leurs pensées : c'est le principe. Et, pour me restreindre aux discours médités, qui sont ici mon principal objet, ne convient-on pas universellement que toute composition doit être une peinture, et une peinture animée pour soutenir l'attention du lecteur ou de l'auditeur? Tirons la conséquence : la composition est une peinture; il y faut donc des images : c'est une peinture animée; il y faut donc des sentiments. Mais ces images et ces sentiments, dans quelles sources les irons-nous puiser? L'auteur de la nature les a mises dans nous-mêmes, en nous donnant deux facultés toutes propres pour les répandre dans nos peintures : je veux dire dans l'imagination et le cœur; l'imagination pour tenir le pinceau, et le cœur pour le conduire. Voilà les deux sources naturelles des agréments du discours.

Que l'imagination en soit une, son nom seul en est la preuve. C'est la mère des images et des tours qu'on appelle ingénieux : c'est elle qui fournit aux orateurs et aux poëtes leurs plus belles figures : c'est par elle, pour me servir des termes de Boileau,

Que l'esprit orne, élève, embellit toutes choses,
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.

Nous savons qu'un grand philosophe de notre siècle lui a fait la guerre dans tous ses ouvrages, comme à une empoisonneuse publique. Mais, s'il a remporté sur elle quelques victoires, comme nous n'en doutons pas, c'est à elle-même, bien autant qu'à ses raisons, qu'il en a été redevable, car on peut dire, que jamais l'imagination ne l'a mieux servi, que lorsqu'il l'a combattue. *C'était un ingrat,* dit M. de Fontenelle, *pour qui elle travaillait malgré lui, et ornait sa raison en se cachant d'elle.* Ainsi, plus persuadés par son exemple que par ses raisonnements, nous ne laisserons pas de reconnaître l'imagination pour la première source des agréments du discours.

Le cœur est la seconde; nous osons même dire qu'il en est la source principale dans toutes les compositions dont le but est d'affectionner l'âme aux objets qu'on lui présente; à la vérité, par exemple, à la justice, à la religion, à la pureté des mœurs. En vain la plus belle imagination nous y étalerait-elle ses peintures les plus brillantes, il faut que le cœur prenne souvent le pinceau pour les animer par le sentiment : c'est une règle d'éloquence connue de tout le monde. Voulez-vous me toucher? Soyez touché vous-même : il n'y a que le cœur qui sache parler au cœur. C'est le cœur seul qui sait toucher les véritables cordes qui nous

remuent par la sympathie naturelle de nos âmes : lui seul, qui sait trouver dans son propre feu les traits les plus propres pour nous enflammer, cet enthousiasme des grands poëtes, ce pathétique fort ou tendre des grands prédicateurs.

Ici, Messieurs, il me semble entendre quelque murmure parmi nos philosophes. Est-ce donc ainsi que vous abandonnez les grâces à la conduite de deux aveugles, à l'imagination, qui est une folle, et au cœur, qui est un imbécile, toujours esclave ou de ses fureurs ou de ses faiblesses? Ne blasphémons pas contre les dons du Créateur. Nous avons déjà prévenu la difficulté en mettant la justesse au nombre des grâces nécessaires dans le discours, si nécessaires même que, sans la justesse, nous prétendons que les plus brillantes images des poëtes, les figures les plus pathétiques des orateurs, les descriptions les plus pompeuses ou les plus fleuries des historiens n'ont qu'un éclat frivole, semblables à ces feux nocturnes qui, après nous avoir éblouis quelques moments, nous laissent tout à coup dans les ténèbres.

Mais après avoir accordé aux philosophes, ou plutôt demandé à eux-mêmes ce point fondamental de la composition, dites-moi, Messieurs, sera-t-il défendu à une pensée juste qui se présente à nous, de prendre en passant la teinture de l'imagination et du cœur pour paraître en public avec plus de grâce? Nous sera-t-il défendu de revêtir les idées de la raison de quelques images pour les rendre plus intéressantes, ou de quelque sensibilité pour les rendre plus aimables? Nous sera-t-il défendu d'y ajouter même, si on les trouve sous sa main, l'élégance des termes et l'harmonie du style, pour introduire la vérité dans l'esprit avec plus d'agrément? Et pour quoi donc les grâces du discours sont-elles faites, sinon pour servir de parure à la vérité?

Par ce principe, qui est indubitable, ma troisième question est plus qu'à demi résolue. Quelles sont les matières ou les sciences qui sont susceptibles des grâces du discours? Je ne crains plus de le dire, il n'est point de sujet si sombre où les grâces ne puissent penétrer, tantôt les unes, tantôt les autres, et quelquefois toutes ensemble. On m'accusera peut-être encore d'avancer là un paradoxe : paradoxe ou non, je prétends que c'est une vérité dont la preuve n'est pas même difficile : et, en effet, quelle est la matière ou la science que l'on voudrait exclure de l'empire des Grâces?

Serait-ce la philosophie? elle qui contemple de si beaux objets ; la raison, qui nous éclaire, l'ordre et la règle des mœurs, le grand spectacle de l'univers, qui est en même temps si gracieux? Mais depuis quand les philosophes auraient-ils renoncé à l'esprit? Les premiers savants, qui ont tenu école de philosophie, ont aussi tenu école des grâces. Platon y a su répandre tout le sel de son atticisme ; Cicéron, tous les agréments de l'urbanité romaine ; et, sans aller si loin chercher des exemples d'une philosophie gracieuse, nous avons un auteur qui a su revêtir les idées de la plus abstraite métaphysique, des images les plus riantes, et les animer, si j'ose ainsi dire, par les sentiments les plus tendres que les beautés de la sagesse éternelle puissent inspirer à ses amateurs.

Dira-t-on què du moins les mystères de la religion sont inaccessibles aux grâces du discours? Boileau l'a dit quelque part :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Mais si, par là, il avait prétendu bannir toutes les grâces d'un discours chrétien, nous avons l'exemple des Pères de l'Eglise à lui opposer. Parmi les Pères grecs, saint Basile, saint Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze, n'ont pas cru avilir nos mystères en les traitant d'un style que les beaux siècles d'Athènes n'auraient pas désavoué : parmi les Latins, saint Cyprien, saint Ambroise, Lactance, Minutius Félix, le grand saint Augustin lui-même, n'ont pas cru affaiblir les preuves de la religion chrétienne, en y mêlant quelquefois les fleurs de leur éloquence : parmi nous les Massillon et les Cheminais n'ont pas cru dégrader la chaire, en y portant cette onction élégante et ingénieuse qui attirait toute la France à leurs sermons. Mais pourquoi citer les disciples, quand nous avons le maître à produire en témoignage? C'est lui dont il a été dit que la grâce était répandue sur ses lèvres. Images, sentiments, mœurs aimables, combien d'agréments divins dans tous ses discours! On les allait entendre jusque dans les déserts ; on s'y récriait que jamais mortel n'avait parlé de la sorte ; en un mot, on était ravi en admiration des paroles de grâce qui sortaient de sa bouche : *Mirabantur omnes in verbis gratiæ, quæ procedebant de ore ipsius* (*Luc.* IV, 22.)

Enfin, que dirons-nous des mathématiques, dont on assure depuis si longtemps qu'elles se refusent aux ornements du discours? On en a même fait une espèce de proverbe :

Ornari res ipsa negat, contenta doceri.

Sera-ce donc une raison pour les exclure du nombre des sciences, que l'on peut rendre gracieuses? Je m'y oppose au nom de l'académie royale. Et pourquoi les en exclurions-nous? Y a-t-il une loi qui défende aux muses mathématiques de rire quelquefois ; ou plutôt, n'est-ce point à nos vérités qu'il appartient toujours de rire, puisqu'elles sont toujours sûres de la victoire? Je conviens qu'elles ont leurs épines ; mais des épines qui se transforment bientôt en roses. La science des nombres, par où elles commencent à nous instruire, n'est-elle pas remplie de problèmes divertissants qui ne demandent qu'un tour ingénieux pour leur donner de la grâce? La géométrie, par où elles continuent à nous éclairer, présente à l'imagination les figures les plus élégantes,

pour la mettre en belle humeur. Les parties sensibles des mathématiques, l'optique, la musique, l'astronomie, la géographie, en nous découvrant partout une intelligence bienfaisante, qui veille sans cesse à nos besoins et même à nos plaisirs, n'offrent-elles point au cœur les objets les plus capables de l'affectionner? Que manque-t-il donc à ces belles sciences, pour être susceptibles des grâces du discours? il y a longtemps qu'Archimède a commencé à mettre de l'aisance et de la légèreté dans le style mathématique. Aratus, poëte grec, y a même su joindre les agréments de la poésie. Le fameux Galilée n'est pas moins agréable dans ses *Dialogues sur le système du monde*. Le grand Descartes a orné sa musique et sa dioptrique; les principes les plus profonds de sa physique, ses *Météores* et ses *Tourbillons* même, des images les plus gracieuses. Le P. Pardies nous a donné des éléments de géométrie et de statique, d'une élégance qui ne le cède guère à celle de Vaugelas. Le marquis de l'Hôpital, dans la géométrie la plus sublime, nous montre dans son style net et concis, toute la bonne grâce d'un bel esprit de qualité. Le brillant Fontenelle a trouvé le moyen d'y mêler son enjouement, et de rendre les mathématiques, non-seulement gaies, mais riantes. Combien d'autres preuves de fait ne pourrions-nous pas citer, que ces belles sciences ne sont pas si austères, qu'elles se refusent aux grâces du discours? mais il est temps de finir.

Après avoir expliqué la nature des grâces de l'esprit; après en avoir indiqué les sources; après avoir soumis toutes les sciences à leur empire, que resterait-il encore à faire, sinon d'y soumettre aussi tous les savants? C'est une entreprise, Messieurs, digne de votre zèle; et nous croyons pouvoir dire que l'exécution en est déjà bien avancée dans cette ville, depuis le rétablissement de votre académie, par les soins d'un illustre protecteur, qui n'a qu'à se montrer pour nous faire voir toutes les grâces, et à parler pour nous les faire entendre.

DISCOURS VIII.

Sur l'amour du beau, ou le pouvoir de l'amour du beau sur le cœur humain.

Messieurs,

Quand j'aurais eu le bonheur, dans les discours précédents, de mettre l'idée du beau dans le plus beau jour, je n'aurais encore exécuté que la moitié de mon dessein. L'esprit, peut-être, serait content : mais le cœur aurait-il sujet de l'être, si nous ne disions rien de l'amour du beau? L'amour du beau est sans contredit la plus belle de nos inclinations; c'est le principe de nos plus nobles sentiments; c'est une espèce de feu sacré qui nous élève toujours en haut pour nous réunir à sa source. Il faut pourtant l'avouer; depuis la corruption de notre origine, ce n'est, assez souvent, qu'un feu caché sous la cendre, qui demeure sans chaleur et sans lumière, dans le cœur de la plupart des hommes. Tâchons, s'il est possible, de le rallumer.

Nous avons fait voir ailleurs quels sont les différents objets qui excitent naturellement l'amour du beau, soit que nous contemplions le spectacle de la nature, ou les ouvrages de l'art, ou l'ordre de la raison dans les mœurs. Il nous reste à examiner cet amour en lui-même, son caractère propre pour le distinguer de nos autres affections naturelles, et son excellence, pour lui donner dans nos cœurs le rang qu'il mérite. La difficulté d'un sujet, où il y aura plus de sentiments intérieurs à consulter, que d'idées claires à suivre, ne m'a point rebuté. Je ne refuse aucune peine, pourvu qu'il me soit permis d'espérer qu'elle sera utile au monde. Entrons en matière :

D'abord, Messieurs, pour en écarter toutes les questions superflues, je ne crois pas devoir mettre en problème s'il existe dans notre cœur un amour naturel du beau, distingué de l'amour du bon, ou du bien purement délectable. Je fais l'honneur à la nature humaine, d'être persuadé qu'il n'y a point d'homme assez stupide pour n'avoir jamais senti qu'il aime naturellement la lumière du soleil, et ce bel ordre qui règne dans l'univers, la proportion et la convenance dans les ouvrages de l'art, la symétrie dans un édifice, l'harmonie dans un concert, la sincérité dans les discours, la probité, la justice, la décence dans les mœurs. C'est une vérité d'expérience qui a percé jusque dans les ténèbres du paganisme; et le plus ancien des philosophes dont nous ayons les écrits, Platon, nous la donne dans l'un de ses Dialogues sur le beau, pour un axiome du bon sens naturel. Rentrons dans notre cœur, dit Socrate à Phèdre, nous y verrons clairement deux principes d'action, deux amours qui nous dominent et qui nous agitent sans cesse. Un amour d'instinct qui nous entraîne vers les plaisirs des sens; et un amour de raison qui nous porte vers les biens de l'esprit, vers le beau, l'excellent, le parfait. Ces deux amours, quoique d'un caractère si différent, sont en certaines rencontres assez d'accord ensemble. Mais il faut convenir que, le plus souvent, ils se font la guerre. Tantôt l'un remporte la victoire, et tantôt le vaincu la regagne à son tour sur son rival. Ainsi notre âme éprouve successivement toutes les vicissitudes d'un empire où il y a deux prétendants au trône. Quand c'est l'amour du beau qui est le plus fort, elle se trouve dans un état de liberté, qu'on appelle sagesse, modération, vertu. Quand, au contraire, c'est l'amour des biens sensibles, qui est le vainqueur, elle tombe dans un état de servitude, qu'on appelle vice, passion, déréglement. Mais quoiqu'asservie, souvent même jusqu'à aimer sa servitude, elle conserve toujours au fond du cœur un principe de retour à la vertu, dans l'idée du beau suprême qui la rappelle à l'ordre, et dont l'amour ne peut jamais s'éteindre entièrement dans une âme raisonnable.

C'est le système de Platon sur la nature de la volonté. Il y admet deux amours naturels qui en sont, pour ainsi dire, les deux forces mouvantes. Et nous n'avons qu'à rentrer dans notre cœur avec la même attention, pour les y trouver, comme lui, avec la même certitude

L'existence de l'amour du beau, dans tous les hommes, étant donc supposée comme un fait notoire, je me borne aux seules questions qui peuvent souffrir quelque difficulté :

1° Quelle est son origine, ou le temps de sa naissance dans notre cœur?

2° Quel est le principe de cet amour de prédilection que nous remarquons dans certaines âmes pour un genre de beau, plutôt que pour un autre ?

3° Quel est le pouvoir de l'amour du beau sur tous les hommes en général, et en particulier sur ceux qui ont le courage de le prendre pour la règle de leur conduite ?

Suivez-moi, s'il vous plaît, Messieurs, dans une discussion qui nous intéresse tous de si près : c'est la plus belle partie de notre âme, dont il s'agit de pénétrer le fond.

Premièrement, quelle est l'origine de l'amour du beau dans notre cœur? Nous l'y avons trouvé sans l'avoir vu naître : et nous l'y trouvons encore sans pouvoir marquer au juste le moment précis de sa naissance. Nous savons seulement, et j'ai honte de l'avouer, que le premier de nos amours a été celui des biens du corps; que nos premiers cris les ont demandés avec larmes ; que nos premiers efforts les ont cherchés avec ardeur; que nos premières joies ont éclaté en le possédant ; nos premiers regrets en les quittant, et nos premiers dépits, quand on nous en a privés ; en un mot, que, dans nos premières années, notre âme plongée dans les corps n'a suivi, dans ses goûts, que l'instinct aveugle du sentiment. Mais enfin, ces jours de ténèbres ont fait place à la lumière : nous sommes devenus capables de réflexion. Le soleil d'intelligence, comme parle un auteur sacré, a paru, et aussitôt notre âme s'est vue transportée dans une espèce de nouveau monde. Nous y avons découvert, comme dans un lointain spacieux, des idées plus pures que celles des sens : les idées lumineuses des nombres, qui nous éclairaient dans nos petits calculs ; celles des figures géométriques, dont nous aimions à voir la régularité dans les objets ; l'idée d'un maître du ciel et de la terre, supérieur à nos esprits; celle d'une loi qui nous obligeait à l'obéissance ; l'idée d'ordre et de règle, d'honneur et de bienséance, de raison même, et de raisonnement. Nous ne savions pas encore les définir, ces belles idées ; mais nous savions déjà les voir. Nous ne savions pas encore bien expliquer les pensées qu'elles nous donnaient; mais nous savions répondre, quand nous trouvions des Socrates qui savaient nous interroger. Cette lumière naissante n'était pas encore sans nuages; mais nous apercevions déjà au travers qu'il y a d'autres biens que ceux du corps. La vérité commençait à nous plaire ; la beauté d'un ouvrage de l'art ou de la nature nous rendait attentifs ; un beau trait d'histoire nous remplissait d'admiration ; une belle pensée nous frappait ; un beau sentiment nous touchait : la prudence, qui prévoit les périls, le courage qui les surmonte, la justice qui rend à chacun le sien, la générosité qui se dépouille du sien pour en gratifier les autres, nous parurent dès lors non-seulement des vertus estimables, mais aimables et désirables.

Permettez-moi ici, Messieurs, d'en attester votre mémoire : n'est-ce pas ainsi que vous sentîtes autrefois l'amour du beau naître dans votre cœur avec la raison? ou si l'époque de sa naissance vous paraît trop éloignée pour vous en souvenir distinctement, j'en appelle à l'expérience que les enfants nous donnent tous les jours occasion de faire. L'amour du beau, comme la raison, peut naître dans les uns plus tôt, dans les autres plus tard ; mais il est certain que nous le voyons toujours né avec elle ; et si vous en doutiez, la preuve en serait facile :

Prenez un enfant d'un esprit un peu ouvert ; présentez-lui quelque belle idée proportionnée à son intelligence ; montrez-lui, par exemple, un beau portrait ; faites-lui entendre un bel air de musique ; racontez-lui une belle histoire pleine de sentiments nobles, ou de faits merveilleux. Quelle sera d'abord son attention ! Malgré sa légèreté naturelle, il devient immobile. Il regarde, il écoute ; il s'applique tout entier à son objet. Que veut dire, dans un enfant, un air si sérieux ? Nouveau philosophe, il est rentré dans lui-même pour comparer l'objet que vous lui présentez, avec les règles du beau, que sa raison commence à lui découvrir. Les y trouve-t-il observées, son visage s'épanouit aussitôt. Il admire ; il est charmé, surtout, à certains traits brillants. Considérez son attitude, vous verrez dans la joie qui éclatera dans ses yeux, qu'en même temps que son esprit s'y applique, son cœur s'y attache si naturellement, qu'il est aisé d'en conclure que ce n'est pas un nouvel amour qui le frappe, mais une ancienne inclination qui se réveille avec de nouveaux transports. Il ne pourra pas vous dire précisément, ni de quoi il est touché, ni pourquoi. Nous avons toujours, principalement dans cet âge, beaucoup plus d'idées que d'expressions pour les rendre. Il ne pourra pas même quelquefois, ou il n'osera vous déclarer quelle est l'espèce de beau qui le charme le plus. Mais, pour peu que vous observiez cet enfant de près, vous la devinerez sans beaucoup de peine, par le plus ou moins d'attention que vous lui verrez donner à certains objets; par le plus ou moins de plaisir que vous lui verrez prendre en les considérant ; par le plus ou moins d'ouverture que vous lui trouverez, pour en comprendre le véritable point de perfection : enfin, par l'action plus ou moins vive avec laquelle il vous redemandera l'un plutôt

que l'autre, pour le considérer de nouveau.

Il y a longtemps que l'on cherche l'art de tirer l'horoscope des enfants, le voilà : il ne faut consulter sur leur destinée ni les astres, ni les astrologues. Nous n'avons qu'à observer dans les premiers jours de leur raison naissante, de quel côté se tourne dans leur cœur l'amour naturel du beau. Voilà proprement ce qu'on peut appeler leur étoile : et si nous savions la suivre dans son cours avec un peu de constance, nous y verrions bientôt, sinon leur destinée, du moins leur destination; pour quelles sciences ils sont nés ; dans quels arts ils pourront exceller; dans quelle profession ils pourront se distinguer ; dans quelles vertus morales ou politiques, ils pourront un jour devenir des modèles.

C'est la réponse à la première question proposée. L'amour du beau naît avec la raison, comme le jour avec le soleil. Mais la raison étant la même dans tous les hommes, d'où vient cette étonnante diversité dans les inclinations particulières qui nous portent si rapidement les uns à un genre de beau, les autres à un autre ? Quel est le principe de cette prédilection si marquée dans certains esprits ? Vient-elle de la nature ou de quelque source étrangère ?

C'est notre seconde question, qui peut-être n'en serait point une, si nous n'avions des philosophes qui ont le talent d'obscurcir la raison par le raisonnement. Où vont-ils en effet chercher la cause du phénomène que nous examinons ?

Nouveaux sectateurs de la philosophie du hasard, il y en a qui posent pour maxime générale, que l'éducation fait tout jusqu'à l'idée même du beau dans les arts et dans les mœurs. Prétention insensée, dont nous avons ailleurs démontré le ridicule. Il y en a d'autres, un peu moins déraisonnables, qui veulent bien admettre que l'idée du beau est infuse, et l'amour qui nous y porte naturel ; mais ils soutiennent en même temps que l'éducation est la seule cause qui nous détermine à préférer une espèce de beau particulière à une autre. Pourquoi chaque nation a-t-elle sa science ou sa vertu favorite ? Les Italiens, la musique, la peinture, la politique ; les Français, la politesse, la valeur, le bon air et la bonne grâce ; les Espagnols et les Portugais, la magnificence et la gravité; les Allemands, l'art militaire; les Hollandais, les arts pacifiques ; les Anglais, la navigation. Faut-il s'en étonner, disent-ils ? c'est la première leçon qu'ils reçoivent de leurs parents, les premiers discours qu'ils entendent, les premiers exemples qu'ils voient, tous les objets qui les environnent, conspirent à les tourner de ce côté-là.

Je n'ignore pas, Messieurs, quelle est la force de l'éducation : elle forme, sans contredit, le goût dominant de chaque peuple pour un certain genre de beau où il affecte de primer ses voisins. Mais, sans parler des dispositions naturelles qui doivent toujours précéder l'éducation pour en assurer le succès, je demande quel est le principe de la diversité d'inclinations, de génies et de goûts que l'on remarque entre les différents sujets d'une même nation ? Peut-on dire que l'éducation y fasse tout ? peut-on dire, par exemple, que c'est l'éducation qui a formé dans l'ancienne Grèce, ou si l'on veut remonter plus haut, dans la Chaldée, dans la Phénicie, dans l'Egypte, les premiers inventeurs des sciences et des arts ? peut-on dire que c'est l'éducation qui forma parmi les Scythes le philosophe Anacharsis, dans un climat barbare où l'on ne savait pas encore qu'il y eût une philosophie au monde ? Est-ce l'éducation qui a formé parmi nous tant de génies rares, qui ont abandonné celle qu'ils avaient reçue, pour se donner eux-mêmes une éducation toute contraire ? Le fameux Descartes, fils d'un conseiller au parlement de Rennes, était élevé pour la robe ; le marquis de l'Hôpital, d'une famille toute guerrière, était destiné aux armes, auxquelles en effet il donna ses premières années; le célèbre Fontenelle, neveu du grand Corneille, fut dans sa jeunesse appliqué à la poésie, où il a brillé quelque temps; mais le génie des mathématiques, pour lesquelles il était né, força bientôt l'éducation à leur céder la place. Le génie de la guerre alla chercher Fabert au fond d'une imprimerie pour en faire un maréchal de France; le marquis de Racan, élevé dans l'ignorance en homme de qualité, se trouva poëte sans avoir jamais cultivé aucune muse ; d'Ossat, sans jamais avoir vu la cour, parut tout à coup dans celle de Henri le Grand, et jusque dans celle de Rome, le politique le plus profond de l'Europe; le prince Eugène de Savoie, destiné à l'état ecclésiastique, se montra né soldat à la vue d'un exercice militaire, et capitaine dès sa première campagne presque au sortir du collége. Combien dans toutes les histoires de pareils exemples de héros d'esprit et de cœur, qui ont su se décider d'eux-mêmes sans le secours des maîtres ! Il est donc évident que nous devons chercher ailleurs que dans l'éducation le principe de cette admirable variété d'inclinations et de goûts, que nous voyons dans le monde, par rapport au beau.

Pour en découvrir la vraie cause, aurons-nous recours aux divers tempéraments des hommes ? Chercherons-nous la raison de la différence des âmes dans la différente conformation des corps qu'elles animent ? Je ne dis pas dans leur conformation extérieure, l'erreur serait trop grossière; je dis dans leur conformation intérieure, dans la différente construction du cœur ou du cerveau, dans la finesse ou dans la grossièreté, dans la mollesse ou dans la dureté des fibres qui en composent le tissu, dans les diverses qualités du sang et des humeurs, dans l'abondance ou dans la disette des esprits ; enfin, que sais-je ? dans une certaine harmonie, dans une certaine sympathie, dans un certain unisson de nos organes avec certains objets, d'où il résulterait dans nos âmes diverses inclinations, divers penchants secrets pour un certain genre de beau plutôt que pour un autre.

C'est une manière de philosopher assez à la mode. Nous savons que parmi ceux-là même qu'on appelle grands auteurs, il y a des esprits si enfoncés dans la matière qu'ils y veulent trouver la raison de tout. Esclaves de leurs sens, ils n'ont pas la force de s'élever plus haut, et quand ils ont fait l'anatomie d'un corps, ils croient avoir fait l'analyse de leur âme. Nous leur rendrons plus de justice; nous ne prétendrons pas même que cette manière de philosopher sur la diversité de nos inclinations naturelles soit absolument fausse en tout : on peut lui accorder, par exemple, que le tempérament du corps diversifie nos goûts par rapport aux biens du corps. Cela est dans l'ordre de la nature, mais ce n'est point là notre question.

Il s'agit de trouver la cause de nos divers goûts spirituels, de cet amour de préférence que nous sentons quelquefois naître avec la raison pour un certain genre de science, pour un certain genre de vertu; en un mot, pour ces genres de beau sublimes, et, pour ainsi dire, escarpés, où l'on ne peut atteindre que par des travaux pénibles qui coûtent trop au corps, pour les entreprendre sans y être déterminé par une force supérieure. A l'égard des biens sensibles, nous ne l'éprouvons que trop souvent : c'est le corps qui entraîne l'âme à leur poursuite; mais ici, au contraire, nous éprouvons que c'est l'âme qui entraîne le corps malgré lui dans les recherches dont il n'a que faire, et dont il sait bien la punir quand elle s'y applique avec trop d'ardeur : contrariété de penchants qui nous démontre à toutes les heures du jour la grossière illusion de ces philosophes qui vont chercher dans le corps la cause de la différence des esprits.

Abandonné des philosophes modernes, consultons les anciens. Platon, le seul que je sache qui soit entré là-dessus dans quelque détail, a, sur la cause de l'amour du beau dans nos cœurs, un système qui vous paraîtra sans doute bien paradoxe, et où je conviens même qu'il y a quelques erreurs; mais du moins donne-t-il une cause toute spirituelle à un effet tout spirituel.

Il suppose (819) que nos âmes, avant que d'être unies au corps, ont été admises par le Créateur à la contemplation du beau essentiel. C'est-à-dire, que, dans une autre vie toute spirituelle qui aurait précédé notre naissance, nos âmes ont vu en lui-même ce beau exemplaire et universel qui contient, comme dans un tableau, tous les modèles des plus parfaits ouvrages de la nature, toutes les règles des sciences, toutes les lois de la vertu; que dans cette contemplation du beau universel, les unes ont été plus frappées d'une certaine espèce de beau, les autres d'une autre; celles-ci, par exemple, du beau de la philosophie ou de la géométrie; celles-là, du beau politique ou économique; les unes, du beau de l'esprit et des arts; les autres, de celui du cœur et des vertus civiles, qu'ayant ainsi reçu de la cause universelle chacune son empreinte particulière, elles ont été envoyées dans des corps où elles la conservent toujours comme la marque de l'ouvrier, gravée sur son ouvrage: que l'esprit en a retenu l'idée; que le cœur en a conservé l'amour : l'une et l'autre, il est vrai, d'abord ensevelis dans les ténèbres de l'enfance, comme dans un profond sommeil; mais qu'aussitôt que la raison vient à dissiper ces ténèbres, l'âme se réveille de son assoupissement, qu'elle demande le beau à tous les objets qui se présentent à elle; d'où il arrive, continue Platon, que si la réflexion lui en trace dans l'esprit quelques idées, ou si le spectacle de la nature lui en offre quelques images frappantes, son cœur à l'instant vole au devant de lui avec rapidité, surtout au devant de ce beau particulier qui l'avait autrefois le plus charmé dans le beau universel, et pour qui elle conserve toujours une prédilection déclarée par la réminiscence de son premier amour.

A cette peinture, quoique plus séante à un poëte qu'à un philosophe, on ne laisse pas de reconnaître, comme l'ont observé les Pères de l'Eglise, que Platon avait lu les livres des Hébreux, surtout Moïse et Salomon; Moïse, puisqu'il admet un Dieu créateur, et Salomon, puisqu'il admet une sagesse, un Verbe, un beau éternel. Mais on voit en même temps qu'il en a gâté la doctrine par ses idées particulières, peut-être pour cacher ses larcins. Quoi qu'il en soit, sa préexistence des âmes, sa réminiscence d'une autre vie, où l'on aurait vu le beau avant que de naître, et tout ce qui s'ensuit, sont des erreurs manifestes. Il faut donc aller chercher une réponse plus solide à la seconde question proposée.

Après avoir montré l'insuffisance des causes particulières, physiques ou morales, auxquelles on voudrait attribuer le phénomène que nous examinons, qu'est-ce qui nous empêche de recourir à la cause universelle? Posons d'abord un principe incontestable :

C'est l'auteur de la nature qui, en formant nos corps, y a répandu cette variété infinie de traits différents, qui fait une des plus grandes beautés du monde sensible. Il fallait nous donner un moyen facile de nous distinguer les uns des autres. Ne peut-on pas dire, par la même raison, que Dieu, en créant nos âmes, y a voulu mettre une semblable diversité pour varier les agréments du monde intelligible, qui était certainement son principal dessein dans la construction de l'univers? C'est, Messieurs, la pensée que je propose à votre examen : mais il faut m'expliquer moi-même plus en détail.

Je considère le Créateur dans la formation du monde spirituel, comme le distributeur des génies, des talents, des vertus, imprimant d'abord dans toutes les âmes qui sortent de ses mains, l'amour du beau en gé-

(819) Plat., *Phædr.*, et alias passim.

néral, pour les réunir toutes par la même inclination, et inspirant à chacune d'elles en particulier un amour de prédilection pour un certain genre de beau, pour les distinguer les unes des autres; à celles-ci, l'amour dominant de la vérité, qui fait les grands philosophes et les grands géomètres; à celles-là, l'amour de l'ordre, qui fait les grands rois, les bons magistrats, les citoyens fidèles; aux unes, l'amour des arts utiles, qui forme les artistes industrieux, les grands architectes, les sages capitaines, les habiles navigateurs; aux autres, l'amour des arts qui servent aux agréments de la vie, la peinture, la musique, la poésie même, dont il semble que l'unique but soit de plaire, mais que les bons esprits savent toujours rapporter à l'utilité publique, selon l'intention du Créateur; c'est-à-dire, en un mot, que, de même qu'il y a un certain tempérament du corps qui, selon les lois de la nature, diversifie nos goûts par rapport aux biens du corps, il y a aussi un certain tempérament de l'âme qui, selon les vues de la Providence, diversifie nos goûts par rapport aux biens de l'esprit.

Au reste, Messieurs, ce n'est point là un paradoxe que j'avance. Rien de plus conforme aux idées les plus communes, et même si communes que l'on en a fait un proverbe : heureuses, dit-on, les âmes bien nées : *gaudeant bene nati*. Salomon se félicitait d'avoir été bien partagé dans la distribution des âmes. *Puer autem eram ingeniosus, et sortitus sum animam bonam.* (*Sap.* VIII, 19.) C'est encore le sens de la maxime universellement reçue, que, pour bien réussir dans une science, dans un art, dans un état, ou dans un emploi, il faut y avoir été formé par les mains de la nature. Ainsi, à la vue de ces divers goûts spirituels qui caractérisent les hommes par rapport au beau, n'en cherchons point d'autre cause, disons sans crainte, avec le Sage, à la gloire du Créateur; c'est le père de la beauté, qui, selon les divers desseins de sa providence, a établi cette admirable diversité dans les esprits comme dans les corps : *Speciei generator hæc omnia constituit.* (*Sap.* XIII, 4.)

Mais enfin, quel est le pouvoir de l'amour du beau sur le cœur humain? C'est la dernière question qui nous reste à examiner.

Si nous consultons l'ordre primitif de la nature, nous y verrons clairement que l'amour du bon, de l'agréable, ou de l'utile, doit être dans notre cœur, subordonné à l'amour du beau, de l'honnête et du décent. Mais si, d'autre part, nous considérons la conduite ordinaire des hommes, nous aurons le regret de voir que, dans la plupart de leurs actions, ce qui doit être n'est pas. Depuis la corruption de notre origine, ce bel ordre est renversé : c'est le plaisir ou l'intérêt qui est devenu le ressort dominant du cœur humain. Nous en convenons avec douleur. Mais, s'ensuit-il de là, comme le prétendent certains auteurs misanthropes, que l'amour du beau soit aujourd'hui tellement esclave de l'amour des biens sensibles qu'il ait absolument perdu tout son pouvoir sur nos âmes? Non, sans doute, il est affaibli, mais il n'est point anéanti, et nous avons dans toutes les histoires des preuves manifestes que son pouvoir non-seulement a toujours subsisté dans le monde, qu'il y a même souvent éclaté par les actes les plus héroïques ; preuves de fait auxquelles je me borne.

Je les puise en trois sources : dans les premiers législateurs qui ont entrepris de policer les peuples, dans les premiers inventeurs des sciences et des arts, qui ont poli les mœurs par la culture de l'esprit : enfin, dans ces grandes âmes qui, dans les occasions les plus délicates, ont sacrifié le plaisir et l'intérêt à l'honneur et à la vertu.

Nous mettons les premiers législateurs à la tête des amateurs du beau, c'est la place qui leur convient. Ils eurent pour le beau, non-seulement de l'amour, mais du zèle pour le faire aimer aux peuples qu'ils entreprirent de policer: voyons avec quel succès.

Je devrais peut-être commencer par le plus ancien de tous, par ce divin législateur des Hébreux, qui nous a tracé le plan de la plus belle république, dont on eût jamais conçu l'idée : une république dans laquelle Dieu s'était fait lui-même, si j'ose parler ainsi, le premier magistrat, où il réglait, où il ordonnait tout, instituant des pontifes pour maintenir son peuple dans le vrai culte, lui envoyant des prophètes pour former ses mœurs, lui suscitant des généraux d'armée pour le défendre contre ses ennemis, établissant un conseil suprême pour être le dépositaire de ses ordonnances, des magistrats subalternes pour les faire exécuter en son nom, et un oracle perpétuel dans son sanctuaire pour les interpréter dans les cas douteux. Il me serait facile de prouver que c'est l'amour du beau souverain, ou plutôt, que c'est le beau souverain lui-même qui a dicté à Moïse un si bel arrangement. Mais, parce qu'on me pourrait dire que l'amour du beau qui a inspiré ce grand prophète est d'un autre genre que celui dont il est ici question, je veux bien me restreindre aux législateurs de l'ordre naturel. Il n'est pas possible de les nommer tous. Je me borne à ceux qui ont donné à leurs républiques un caractère de beauté plus célèbre dans l'histoire.

Le premier qui se présente, est celui des Spartiates, à qui les Hébreux (*Mach.* I, 12, 22) faisaient l'honneur de les reconnaître pour frères. Lycurgue, esprit fort et vigoureux, sévère, tempérant, désintéressé jusqu'à refuser une couronne qui lui aurait coûté une injustice, forma les Lacédémoniens sur ce modèle de vertu : justes, sobres, laborieux, patients, plus appliqués à bien faire qu'à bien dire : amateurs de la paix, mais toujours prêts à la guerre, dont les exercices étaient les jeux de leur enfance et la seule étude permise par les lois : riches en commun, mais pauvres dans le pa

ticulier, où ils se contentaient du simple nécessaire, avec une propreté modeste et sans art, moins ambitieux de s'étendre que jaloux de se conserver, mais du reste, ardents et âpres à soutenir leurs droits légitimes, préférant la mort la plus cruelle à une vie sans honneur. C'était une espèce de beau sombre qui passa du cœur de Lycurgue dans celui des Lacédémoniens, ou comme par le Sénèque, un beau terrible : *Speciosum ex horrido*. (Ep. 41).

Solon, d'un caractère plus doux, mais pour le moins aussi noble, sage sans austérité, ferme sans dureté, brave sans férocité, poli, agréable, orné des plus belles connaissances, dressa la république d'Athènes sur ce nouveau plan. Il y admit tous les beaux arts que les Lacédémoniens avaient proscrits comme des occupations inutiles. Il porta même une loi qui donnait action contre les citoyens oisifs pour les obliger tous à faire valoir leurs talents. Il y ajouta la gymnastique, pour donner aux corps de la force et de l'adresse ; les combats d'esprit, pour élever les âmes par l'émulation; les exercices militaires, pour armer la justice contre la violence. Tout lui réussit, et, tandis qu'Athènes observa les lois de Solon, elle passa pour être, et fut effectivement, la plus belle école d'esprit et de bon goût, de politesse et de valeur qui fût dans l'univers. C'était un beau gracieux dont il imprima les traits dans tout le corps de sa nation.

Ne pourrait-on pas réunir ces deux caractères dans un même peuple? Il faudra plus d'un législateur pour en faire l'alliance. Romulus, né capitaine et politique, en forma le premier projet à Rome, en y établissant trois ordres : le roi, le sénat et le peuple; une police exacte au dedans par un conseil armé du glaive, et la sûreté au dehors par cette admirable discipline militaire qui contribua toujours plus que leurs armes à leurs conquêtes. Son successeur, Numa Pompilius, roi philosophe, y ajouta le respect pour la religion, comme le plus fort lien de la société par la vue d'un maître partout présent : lien nécessaire pour les unir par la conscience. Après l'expulsion des rois, Brutus et Publicola inspirèrent aux Romains un second principe d'union : l'amour de la patrie, qui fut si longtemps la ressource de l'État contre tous les revers de la fortune. L'amour de la patrie était la première leçon que les enfants recevaient de leurs pères; on la fortifiait par mille exemples domestiques; et enfin, pour les fixer dans cet amour, on dressa les fameuses loi des Douze Tables, qui achevèrent de leur imprimer dans l'âme ces nobles sentiments d'équité naturelle, de constance et de modération, qui en devaient faire un jour les maîtres du monde. C'était un beau majestueux, qui joignait la force de Lacédémone aux grâces d'Athènes, mais en grand ; comme il convenait à un peuple destiné par la Providence à la monarchie universelle.

Que l'on passe ainsi en revue toutes les nations policées qui ont brillé autrefois, ou qui brillent encore dans le monde; on y trouvera dans la forme de leur gouvernement l'image de quelque espèce de beau, dont l'amour les a rassemblés en un corps politique. Il faut pourtant convenir que l'intérêt de la sûreté commune est aussi entré pour beaucoup dans le dessein de leur première association. Mais voici un autre genre de beau, dont l'amour est plus pur, c'est celui qui anima les premiers inventeurs des sciences et des arts; je veux dire, l'amour de la vérité.

Combien d'obstacle ne fallut-il pas surmonter pour la découvrir au travers des épaisses ténèbres qui l'enveloppaient dans ces premiers temps! et quand on l'a eu découverte, combien de peines pour s'en assurer la possession par le titre d'une science incontestable? Faisons voir par les difficultés du projet, la force de l'amour du beau, qui en a triomphé.

Pour établir une science incontestable, dans un temps où il n'y en avait encore aucune qui pût servir de modèle, que fallait-il? Quelle règle suivre? quel objet prendre; et après en avoir choisi un, le moyen d'y répandre assez de lumière pour dissiper tous nos doutes, par une évidence absolument irrésistible; entrons dans le détail :

Nous avons des idées de deux sortes; des idées pures et abstraites, qui sont les seules capables d'évidence ; et des idées sensibles, qui n'en peuvent avoir que des lueurs assez souvent trompeuses. Il fallait donc se résoudre d'abord à récuser le témoignage des sens; ce qui était déjà un grand effort de raison.

Parmi nos idées pures, il y en a de si contraire aux passions des hommes, celles, par exemple, de la religion et de la morale, que l'on ne peut guère espérer de les y rendre assez attentifs pour en reconnaître pleinement toute l'évidence : on disputera éternellement sur les vérités qui mortifient notre amour-propre. Il fallait donc, pour établir une science absolument incontestable, choisir une matière qui fût moins sujette à la contradiction ; il fallait présenter aux hommes des idées pures, mais dont ils n'eussent aucun intérêt de rejeter la lumière quand elle viendrait à paraître, et auxquelles, au contraire, ils en eussent un très-pressant de s'appliquer. On prit celles des nombres et celles des figures géométriques; celles des nombres, dont on a un besoin continuel dans le commerce de la vie ; et celle des figures géométriques, dont la connaissance est si nécessaire dans la pratique des arts.

Le choix ne pouvait tomber sur des objets plus proportionnés à notre intelligence ; mais à peine commença-t-on à les méditer que l'on découvrit qu'à l'exception des premières vérités de l'arithmétique et de la géométrie, qui sont évidentes par elles-mêmes, toutes les autres paraissaient dans un lointain trop sombre pour les admettre sans preuves. Je ne dis pas sans probabilités, qui ne manquent jamais dans les matières les

plus douteuses : je dis sans des preuves démonstratives, capable non-seulement de convaincre l'esprit, mais de forcer la conviction. Il fallait donc enfin trouver une méthode infaillible pour porter la lumière jusque-là ; il fallait ne prendre pour principes que les notions communes du bon sens, les idées primitives des nombres, des lignes, des figures ; suivre l'ordre naturel des matières, en commençant par les plus simples, avant que de passer aux plus composées ; définir tous ses termes pour éviter les surprises de l'équivoque, si fatale aux sciences : distinguer chaque chose par sa propriété différentielle ; parler toujours proprement, laissant aux orateurs les discours figurés, les images sensibles aux poëtes, les expressions vagues aux philosophes, pour procéder sans détours des premiers principes naturellement connus à leurs premières conséquences, de ces premières conséquences à leurs conclusions immédiates, et de celles-ci encore à d'autres à l'infini, par un enchaînement de vérités non interrompu : c'est la méthode qu'on appelle géométrie.

La méthode était d'autant plus admirable qu'elle est toute naturelle ; mais, à mesure que l'on s'éloignait des premiers principes, on s'apercut qu'il fallait encore plus de courage pour la suivre constamment que de génie pour la trouver. Sa marche est lente ; et dès l'entrée de la carrière, nous voudrions déjà être au but ; ses règles sont scrupuleuses ; et dans les sciences, comme dans les mœurs ; nous ne haïssons rien tant que le scrupule ; elles sont abstraites ; et nous aimons le sensible ; surtout elles nous demandent une attention soutenue ; et notre cœur, naturellement volage, ne se plaît, pour ainsi dire, qu'à papillonner d'objet en objet sans rien approfondir. Un bel esprit du dernier siècle, disait qu'il faut aimer furieusement la vérité pour l'acheter à ce prix là. Quelle a donc été la force de cet amour dans les premiers géomètres pour les soutenir dans la recherche de la vérité par une voie si épineuse ; et après en avoir fait la découverte, pour nous la transmettre par des ouvrages qui nous épargnent presque toutes les peines qu'elle leur a coûtée.

On dressa autrefois des autels à des héros moins utiles au monde. Faisons du moins la justice à ces premiers amateurs du beau mathématique, de leur ériger dans notre mémoire un monument de reconnaissance pour tant de belles découvertes dont nous profitons ; le dénombrement n'en sera pas long, parce que le nombre des esprits supérieurs n'est jamais fort grand.

Thalès fut le premier qui eut le courage de suivre la méthode rigoureuse des géomètres, sur les propriétés fondamentales des lignes, des angles et des figures. Pythagore l'appliqua aux nombres, inventa la doctrine des proportions, et démontra les plus beaux théorèmes de la mesure des surfaces. Aristée entama celles des solides ; mais ce n'était encore là que des membres épars. Euclide en découvrit les jointures, et conçut le dessein d'en former un corps bien lié, qui pût servir de clef universelle à toutes les parties des mathématiques. Archimède porta ses vues plus loin que tous ses prédécesseurs ; il tenta le problème de la quadrature du cercle, et trouva effectivement celle de la parabole. Il mesura le premier la surface de la sphère, la plus belle découverte, ou du moins la plus utile qui ait été faite en géométrie depuis sa naissance. Il inventa la doctrine des centres de gravité, celles des corps qui nagent sur des fluides, la vis admirable qui porte encore son nom, et tant d'autres machines étonnantes qui le rendirent si formidable aux Romains pendant le siége de Syracuse. Diophante d'Alexandrie jeta les premiers fondements de l'algèbre. L'amour du beau mathématique fit prendre à Hipparque un vol encore plus élevé ; il porta la géométrie jusque dans le ciel. Eudoxe en dressa la première carte ; et le fameux Eratosthène tira des astres la première mesure de la terre qui ait été prise mathématiquement.

Après avoir fait justice aux anciens, faisons-la aussi aux modernes. Depuis quelques siècles, combien l'amour du beau mathématique n'a-t-il point produit de nouvelles découvertes ? L'ingénieux Copernic a trouvé un nouveau système pour dissiper les ténèbres de l'ancienne astronomie ? Galilée, un nouveau ciel et de nouveaux astres pour en étendre la connaissance ; Képler, de nouvelles règles pour en calculer les mouvements ; Descartes, une géométrie et une algèbre nouvelles, pour faciliter la solution des problèmes ; Cavalerius et Wallis, la nouvelle science de l'infini ; que les anciens n'avaient fait qu'entrevoir de loin. Les deux Cassini ont entrepris, avec succès, de surpasser tous les astronomes de l'antiquité. Le père l'emporte infiniment sur Hipparque, dans ses tables astronomiques ; et le fils sur Eratosthène, dans sa mesure de la terre. Enfin, dans la mécanique, le célèbre Huygens a été, par ses nouvelles inventions, l'Archimède de son siècle. En un mot, il n'y a point d'académie en Europe où l'amour du beau mathématique n'ait donné de nos jours quelques nouveaux conquérants au pays de la vérité.

Il est vrai, Messieurs, que ce ne sont point-là des modèles à proposer à tout le monde : l'amour du beau moral nous en va fournir de plus généraux. Encore un moment d'attention.

Rien ne démontre plus sensiblement le pouvoir de l'amour du beau moral sur le cœur humain que de l'y voir subsister malgré tous les ennemis qui l'attaquent au dedans et au dehors. Au dedans, toutes les passions lui font la guerre : l'amour du plaisir veut détruire jusqu'à l'idée de l'honnête ; et l'ambition lui substitue sans cesse mille fantômes d'honneur pour la détruire encore plus radicalement. Au dehors, nous n'entendons que maximes qui nous prêchent l'utile et l'agréable, comme les seuls objets dignes de nous plaire ; et nous ne voyons presque

partout que des mœurs conformes à cette basse morale. Autrefois l'idolâtrie alla même plus loin; elle consacra les vices dans ses dieux, pour s'y abandonner sans scrupule; efforts impuissants. La nature, plus forte que le vice même adoré, n'a jamais pu permettre, ni qu'on l'estimât dans soi-même, ni qu'on l'aimât dans les autres.

C'est la preuve générale du pouvoir naturel de l'amour du beau moral sur le cœur humain. Donnons-en de particulières. Je vous en ai promis des exemples fameux dans l'histoire. Il n'y a presque point de nation qui ne m'en fournisse; mais il y en a surtout une qui mérite d'avoir ici une place distinguée, parce que l'amour du beau, en tout genre de beauté morale, me paraît y avoir subsisté plus longtemps, et avec plus d'éclat que partout ailleurs. Je parle des anciens Romains. On admire la grandeur de leur empire; celle de leurs sentiments était encore au-dessus.

Je commence par l'amour du beau moral essentiel, qui est l'honnête et le décent. Toute l'histoire nous atteste que, dans les premiers temps de la république, c'était là, pour ainsi dire, l'âme du corps de la nation. Car quel autre amour aurait pu leur inspirer des lois si sublimes? La pensée, par exemple, d'établir dans le ministère des autels un ordre de vierges, comme les plus propres pour leur attirer les faveurs du ciel par leur innocence; de mettre le travail et la pauvreté au nombre des vertus, comme les instruments les plus efficaces de la pureté des mœurs; de garder leur parole inviolablement, même aux dépens de leur vie, même à des ennemis perfides, comme étant plus raisonnable qu'une partie du genre humain périsse que de rompre, par des perfidies réciproques, le lien de la société générale, qui est la bonne foi; de poser, pour fondement de leur politique, cet esprit de modération et d'équité, qui attira tant de peuples, et même le peuple saint (820) dans leur alliance; d'imposer à tous leurs magistrats cette belle règle de justice qui sauva la vie à saint Paul (821), de ne jamais condamner personne sans l'entendre; enfin, pour abréger, de construire un temple à l'honneur, mais où l'on ne pouvait entrer que par le temple de la vertu.

C'étaient les grandes maximes que l'amour de l'honnête avait inspirées aux anciens Romains : maximes de vertu dont ils étaient si profondément persuadés, que Fabricius ayant ouï dire à Cynéas, ambassadeur de Pyrrhus, qu'il y avait en Grèce un philosophe qui voulait que le plaisir fût le motif général de toutes les actions des hommes, il regarda cette opinion comme un monstre dans la morale : ***Cum Cyneam narrantem audisset Atheniensem quemdam, clarum sapientia, suadere, ne quid aliud homines, quam voluptatis causa, facere vellent, pro monstro eam vocem accepit*** (822).

L'amour du beau moral naturel, c'est-à-dire, l'humanité générale, et l'amitié que prescrit la loi du sang, n'avait pas moins de pouvoir sur le cœur des Romains. Cicéron remarque dans ses Offices, qu'ils appelaient les peuples avec qui ils étaient en guerre, non pas ennemis, mais seulement étrangers, pour tempérer, dit-il, l'horreur de la chose par la douceur de l'expression : ***Lenitate verbi tristitiam rei mitigante*** (823). Les lois des Douze Tables défendaient expressément de commencer aucune guerre sans avoir auparavant demandé satisfaction de l'injure reçue; après même en avoir été refusé, défense encore de commettre aucune hostilité sans une déclaration solennelle de guerre; après même la déclaration, défense à tout citoyen qui n'avait point fait le serment militaire de combattre les ennemis. Et après la victoire, comment les lois romaines voulaient-elles que l'on traitât les vaincus? souvent en citoyens; toujours en hommes. Les généraux vainqueurs devenaient à Rome les patrons des peuples vaincus, dont ils prenaient même quelquefois le nom, pour s'en déclarer publiquement les protecteurs.

Or, si la loi de l'humanité générale avait tant de pouvoir sur les Romains, combien plus celle du sang, qui parle toujours bien plus haut! Vous en jugerez par un exemple choisi entre mille autres :

Le brave Coriolan, qui avait sauvé sa patrie dans la guerre des Volsques, exilé par l'ingratitude de ses citoyens, s'abandonne à son ressentiment; il marche à Rome à la tête de ces mêmes peuples, bat les Romains, poursuit sa victoire, assiége la ville; il est tout prêt de la prendre et de l'abandonner au pillage. Les Romains, au désespoir, lui envoient ses amis pour calmer sa colère; point d'audience. On lui envoie des ambassadeurs; point de grâce à espérer. On lui envoie les prêtres et les pontifes : « Les Dieux de Rome ne sont plus les miens, » Qui pourra donc fléchir ce cœur indomptable? On lui envoie sa mère, l'illustre Vetturie. Après l'avoir écoutée : « Ma mère, lui dit-il, vous me demandez ma mort, elle est inévitable si j'offense mon armée en vous accordant la paix; mais vous m'avez donné la vie, allez dire aux Romains qu'ils vous doivent leur salut. » Sa prédiction fut accomplie. Il mourut content de n'avoir pu être désarmé que par la loi de la nature.

Il ne faut pas oublier l'amour du beau civil et politique; c'est ainsi que nous pouvons appeler l'amour de la patrie. On sait qu'il était tout-puissant sur le cœur des Romains : de là, dans tous les ordres de la république, cette attention et ce concert admirable, pour soutenir ce qu'ils appelaient la majesté de l'empire, l'autorité du sénat et la liberté du peuple. Mais surtout de là, dans les périls de l'Etat, cette grandeur d'âme à se remettre incontinent toutes leurs injures personnelles pour ne songer tous ensemble qu'au salut de la patrie. Nous en avons dans leur

(820) *I Mach.* VIII, 1.
(821) *Act.* XXV, 16.

(822) Val. Max., l. IV, n. 6.
(823) *Offic.*, l. I, c. 12.

histoire une foule d'exemples; un seul me suffira :

Le généreux Camille, exilé comme Coriolan, par la faction des envieux de sa gloire, s'en ressentit d'abord comme lui, par faiblesse ou par honneur. Mais, du fond de son exil, il voit sa patrie en danger : il ne s'en ressentit plus. Les Gaulois, profitant de sa disgrâce, avaient battu les Romains, mis leur armée en déroute, pris Rome d'assaut, égorgé le sénat, brûlé la ville, assiégé le Capitole, qui était déjà lui-même prêt de se rendre par un traité honteux. Où est Camille, disait-on? Vous l'allez voir. Il vole à Rome avec un petit nombre d'amis et d'alliés rassemblés a la hâte. Créé dictateur, il casse le traité, tombe sur les Gaulois, les chasse de Rome et de toute l'Italie. Ce n'est pas tout : après avoir triomphé des ennemis de l'Etat, il pardonne aux siens, rebâtit la ville, rétablit la république dans son premier lustre ? en un mot, il ne se venge des injures qu'il en avait reçues que par des témoignages éclatants d'un amour à l'épreuve de l'ingratitude.

Je ne m'étendrai pas davantage sur la force qu'avait à Rome l'amour du beau civil et politique; les Romains sont assez connus de ce côté-là : bons citoyens, grands hommes d'Etat. Je finis par le pouvoir qu'avait sur eux l'amour du beau moral personnel, qui fait l'honnête homme, l'homme vertueux et décent. Il faut encore ici nous borner à un seul exemple; mais qui renfermera tout ce que le génie romain a jamais produit de plus élevé :

Le grand Scipion, né avec tous les avantages de la naissance, de l'esprit, du cœur et du corps, fut épris dès sa jeunesse de l'amour du beau dans les mœurs. Sa maxime fut d'abord que la première victoire de l'homme devait être celle de lui-même (824) : *Vince animum*, c'était son mot, et nous en allons voir les effets :

Vainqueur en Espagne des Carthaginois, on lui amène une jeune prisonnière qui était fiancée à un seigneur du pays. Déjà maître de lui-même à l'âge de vingt-quatre ans, il refuse de la voir, de peur, dit Florus, de blesser sa pudeur par un seul regard : *Ne quid de virginitatis flore vel oculis delibasse videretur* (825). Il est vrai qu'il en reçut la rançon; mais ce ne fut que pour augmenter sa dot, et pour la rendre plus chère à son époux par ce nouvel agrément. Les peuples d'Espagne, charmés de sa vertu, lui donnent publiquement le titre de roi. Il le rejette (826), content, leur dit-il, de le porter dans vos cœurs, si vous m'en jugez digne. Vainqueur d'Annibal en Afrique, il prend Carthage. Il en envoie tous les trésors à Rome, sans se rien réserver de sa conquête que le nom d'Africain (827) : *Nihil ex ea, nisi cognomen referens*. Vainqueur d'Antiochus en Asie, où, après deux consulats et un triomphe, il avait bien voulu servir sous son jeune frère, en qualité de lieutenant-général, même intégrité, même désintéressement. Il se contenta de lui avoir conquis le nom d'Asiatique, avec l'honneur du triomphe. Tant de gloire ne pouvait manquer de lui susciter des ennemis, et par conséquent des accusateurs (828). Il était inattaquable du côté de l'intérêt. On l'accusa d'ambition; que dans la guerre d'Antiochus il s'était comporté en dictateur plutôt qu'en lieutenant du consul; que lui seul avait réglé avec le roi vaincu les conditions de la paix; qu'il semblait n'avoir entrepris cette expédition que pour montrer à la troisième partie du monde ce qu'il avait déjà persuadé aux deux autres, qu'il était l'unique chef de l'empire Romain; qu'il avait même disposé en maître des trésors de l'Asie, ou du moins connivé à la dissipation que son frère en avait faite. Deux tribuns factieux le citent à comparaître devant le peuple pour répondre en forme sur tous ces articles. Scipion savait gagner des batailles, mais il ne savait pas faire le personnage d'accusé : *Major animus erat, quam ut reus esse sciret* (829). Il comparut néanmoins au jour marqué. Il monte sur la tribune aux harangues. « Tribuns, dit-il, vous m'accusez : Romains, écoutez ma défense. A tel jour qu'aujourd'hui, je vainquis Annibal et je vous rendis maîtres de Carthage. Les dieux vous ont accordé, sous mes auspices, plusieurs autres belles journées. Allons tous au Capitole pour en rendre de solennelles actions de grâces, et priez-les avec moi de vous donner beaucoup de princes qui vous servent avec autant de fidélité que moi. » Sa défense, qui était toute romaine, plut aux Romains : tous les ordres de l'Etat le suivirent au Capitole; amis, ennemis, les tribuns mêmes, se voyant abandonnés, furent obligés d'accompagner son triomphe. Mais ce ne fut point encore là le plus beau triomphe de sa vie : maître du sénat et du peuple, maître des armées, il pouvait aisément opprimer par la force les ennemis de sa gloire. Non : « Je leur ai montré ce que je puis, faisons ce que je dois. » La guerre civile était inévitable si, après un tel éclat, il fût demeuré à Rome : il se retire dès le jour même à sa maison de campagne, pour sauver sa patrie une seconde fois par une retraite plus belle que toutes ses victoires.

En est-ce assez, Messieurs, pour démontrer le pouvoir que l'amour de l'ordre ou du beau moral a toujours conservé dans le monde, malgré la corruption générale. Je n'ai tiré mes exemples que des nations les plus fameuses par leur politesse. Je vous en aurais pu montrer jusque dans le sein de la barbarie, et vous savez qu'Alexandre (830) en trouva parmi les Scythes mê-

(824) Tit. Liv., *De bell. Pun.* II, l. VII.
(825) Fl. l. II, c. 6.
(826) Tit. Liv., *De bell. Pun.* II, l. VII.
(827) Val. Max., l. III, c. 7.
(828) Tit. Liv., l. XXXVIII.
(829) Tit. liv., l. XXXVIII.
(830) Quint. Curt., l. VII.

mes ; l'amour de l'ordre est un feu allumé dans nos cœurs par un souffle divin; nulle autre force ne le pourra jamais éteindre. En vain les hommes soulèvent contre lui les passions les plus violentes, il en restera toujours quelques étincelles au fond de leur âme, et souvent il ne faudra qu'une étincelle pour le rallumer tout à coup avec éclat, du moins par des actes passagers de vertus héroïques, semblables à ces flammes subites qui sortent par intervalle des cendres d'un embrasement mal éteint. C'est une barrière que la Providence a opposée dans tous les siècles au progrès de la corruption. Dieu a laissé les peuples s'égarer dans leurs voies; par un effet de sa bonté, il a su mettre des bornes à leurs égarements : c'est lui-même qui nous en assure. Il a inspiré des législateurs pour leur donner des lois qui les retinssent dans l'ordre par l'amour naturel de la justice et de la société : *Per me reges regnant, et legum conditores justa decernunt.* (*Prov.* VIII, 15.) Il a éclairé des sages pour les instruire, en réveillant dans leurs cœurs l'amour de la sagesse, de la science et de la vertu : *Ego habito in consilio, et eruditis intersum cogitationibus.* (*Ibid.*, 12.) Et parce que les lois sans les mœurs, parce que les instructions sans les exemples, sont des digues trop faibles contre le torrent des vices, il a suscité parmi eux des âmes généreuses pour en arrêter le cours par des traits de modération, d'équité, de prudence, de force et de courage si frappants, qu'ils ne pouvaient s'empêcher d'y reconnaître quelque chose de divin : *Meum est consilium, et æquitas, mea est prudentia, mea est fortitudo.* Socrate attribuait à une impression intime de la Divinité sur son cœur, l'amour qui le portait à la sagesse. Les Romains attribuaient au même principe les vertus du grand Scipion. Sénèque, le philosophe, en a même fait une maxime générale dans ce fameux passage : *Miraris homines ad deos ire? Deus ad homines venit. Imo, quod propius est, in homine venit. Nulla sine Deo bona mens est* (831). Et à quelle autre cause pourrions-nous attribuer les victoires que les païens ont quelquefois remportées sur la nature, quand ils ont voulu écouter la raison? Malgré la distance des lieux et des temps, nous sommes encore frappés de ces grands exemples de vertu, quand nous les lisons dans l'histoire; nous en sommes touchés, souvent jusqu'aux larmes : les grandes âmes, par sympathie; les âmes les plus communes, par émulation; que dis-je? les plus vicieuses mêmes, par un reste de raison qui leur fait toujours estimer la vertu, qu'elles abandonnent, plus que le vice qu'elles suivent. C'est ma dernière preuve du pouvoir naturel de l'amour du beau moral sur le cœur humain, qui était ma principale proposition.

—

(831) Ep. 73.

DISCOURS IX.

Sur l'amour désintéressé.

Messieurs,

L'amour de la béatitude est-il le principe de tous les amours du cœur humain? ou le désir d'être heureux est-il le motif général de toutes nos actions? ou encore dans les différentes sociétés publiques ou particulières que nous formons dans le monde, l'amour de nous-mêmes est-il la source de celui que nous avons pour les autres? C'est un problème de morale qui a été fameux dans tous les temps. Mais a-t-il jamais dû en être un pour des hommes raisonnables, ou du moins pour des philosophes? Ne suffisait-il pas, pour lui ôter son air problématique, de faire un peu de réflexion sur la nature de notre volonté, sur les divers motifs qui la peuvent mettre en mouvement, sur les différents objets qui la veulent gagner tour à tour en lui étalant, les uns leur beauté, les autres leur bonté? Un petit éclaircissement aurait peut-être prévenu toutes les contestations.

Cependant, Messieurs, grâce à notre négligence à rentrer dans nous-mêmes, et plus encore à l'humeur disputeuse des philosophes, c'est une question qui dure depuis la naissance de la philosophie jusqu'à nos jours. Avant que d'y répondre, permettez-moi de vous en rappeler l'histoire. Elle nous mettra peut-être mieux au fait que des explications plus méthodiques; elle nous y mettra du moins plus agréablement.

La plus légère connaissance de l'antiquité nous apprend que cette question partagea autrefois la philosophie en deux grandes sectes qui subsistent encore aujourd'hui, quoique sous d'autres étendards.

Zénon, avec tout le Portique, soutenait que l'amour de l'honnête ou de la vertu est, de sa nature, indépendant de l'amour du plaisir ou de notre propre utilité; d'où il inférait que nous pouvons aimer les autres hommes sans intérêt, par pure estime, par justice, par devoir, et sans aucun retour sur nous-mêmes.

Epicure, au contraire, avec tout son cortége de philosophes délicats, soutenait que l'amour du plaisir est le seul amour dominant de notre cœur; que c'est le principe naturel de tous nos autres amours, le premier mobile de notre volonté, le motif unique et nécessaire de toutes nos élections; d'où il concluait sans détour que nous ne pouvons rien aimer, rien désirer, rien faire que par amour-propre, ou comme il s'exprimait lui-même, par le motif de quelque espèce de volupté sensible.

Cicéron, génie universel, qui voulut, sur la fin de ses jours, transférer d'Athènes à Rome l'empire de la philosophie, comme il avait fait autrefois celui de l'éloquence, soutient, en bon académicien, le pour et le contre dans ses dialogues *Du bonheur suprême* ; épicurien sous le nom de Torquatus, et stoïcien sous celui de Caton. Mais quand il parle

en sa propre personne, comme dans le second livre, comme encore dans son *Traité des lois*, dans ses *Questions tusculanes*, dans ses *Offices*, on le voit partout intimement convaincu que notre amitié pour les autres hommes doit être gratuite; que l'amour de la vertu ne peut être vertueux, si la vertu elle-même n'en est pas le principal motif, surtout que l'intérêt, sous quelque nom qu'il se déguise, la dégrade; en un mot, que l'amour intéressé d'Epicure déshonore la raison.

Malgré toute l'éloquence d'un si grand orateur, son fidèle Atticus, qu'il avait tâché de convertir dans ses livres *Des lois*, demeura toujours épicurien. César, qui était aussi philosophe à sa mode, se déclarait ouvertement pour la même secte, et il paraît que tous ses premiers successeurs dans l'empire, depuis Auguste jusqu'à Néron, n'eurent point d'autre philosophie. Jugez du progrès d'une doctrine qui avait des légions pour la défendre.

Sénèque, dans un siècle tout épicurien, eut le courage de s'opposer au torrent; on peut même dire qu'il eut la gloire de relever un peu à Rome le parti de Zénon, qui était tombé avec la liberté romaine.

Il n'y eût pas jusqu'aux poëtes qui ne se mêlassent un peu de philosopher sur cette matière; il est vrai que ces messieurs disant tout ce qui leur plaît, selon que leur imagination est montée sur le ton de la raison ou sur celui des sens, on ne peut guère savoir le parti qu'ils embrassaient. Le même poëte se déclarait tour à tour tantôt pour la sévérité du Portique, et tantôt pour la mollesse d'Epicure. Témoin Horace dans ses *Odes*: il y passe continuellement, ou plutôt il y voltige sans cesse de l'une à l'autre, comme un papillon du Parnasse.

Mais, pour nous rapprocher de notre siècle, nous avons vu un illustre poëte français, qui me paraît plus propre que les anciens à mon dessein d'expliquer par des faits l'état de la question : c'est le grand Corneille. Voici comment il explique l'amour pur de Zénon, par la bouche d'un de ses acteurs, je ne me souviens plus dans quelle pièce :

Le véritable amour n'est jamais mercenaire;
Jamais il n'est souillé de l'espoir du salaire :
Il ne veut que servir, et n'a nul intérêt
Qui ne cède à celui de l'objet qui lui plaît.

Il ne réussit pas moins bien à exprimer l'amour intéressé d'Epicure, dans une autre pièce dont le titre m'est aussi échappé; car, après avoir fait dire à un de ses héros ou de ses héroïnes :

Je trouve peu de jour à croire que l'on m'aime,
Quand je vois qu'en m'aimant on se cherche soi-même.

Il lui fait rendre cette réponse par son confident ou sa confidente :

Hélas ! s'il est permis de parler librement,
Dans toute la nature aime-t-on autrement?
L'amour-propre est en nous l'auteur de tous les autres;
Il forme ceux des grands comme il forme les nôtres :
Lui seul allume, éteint, ou change nos désirs;
Les objets de nos vœux le sont de nos plaisirs.

On ne peut guère douter que ces deux sentiments, quoique si contraires, ne soient tous deux, par quelqu'endroit, fondés sur la nature, puisqu'on les met sur le théâtre avec succès, si ce n'est pourtant qu'on veuille dire que la diversité de nos préjugés naturels ou acquis suffit à un poëte pour les y faire monter. Revenons donc aux philosophes, qui doivent être plus scrupuleux, et, sans nous embarrasser dans un étalage d'érudition inutile, arrêtons-nous aux faits contemporains qui regardent notre question.

Il y a soixante ans (832) ou environ, que le célèbre Abadie publia son *Art de se connaître soi-même*, ouvrage très-ingénieux, et seul capable d'assurer à son auteur la qualité de bel esprit. Son principe fondamental est que l'amour de nous-mêmes est la source unique de tous nos autres amours; mais, parce que cette proposition est mal sonnante à l'oreille du cœur, il prend, pour la faire passer, une précaution assez fine : il avertit ses lecteurs de bien distinguer l'amour de nous-mêmes d'avec l'amour-propre, ce qui n'est peut-être pas aussi aisé à faire dans son cœur que dans un livre.

Quelques années après, le père Lami, Bénédictin, grand cartésien, mais à la manière libre du P. Malebranche, de l'Oratoire, son maître ou son modèle, donna au public son *Traité de la connaissance de soi-même*. Il y soutient, contre le sentiment d'Abadie, qu'il y a dans notre cœur un amour de pure raison, un amour qui, pour se porter vers son objet, n'a besoin d'être excité par aucun autre intérêt propre, d'utilité ou de plaisir; l'amour, par exemple, de la vérité, de l'ordre, du devoir ou de la vertu.

Presqu'en même temps, c'est-à-dire environ 1694, parut l'ouvrage de l'illustre M. de Fénelon, archevêque de Cambrai, sur la *Vie mystique*. Ce prélat, qui avait le cœur aussi beau que l'esprit, y admet en quelques endroits un amour de Dieu si pur et si désintéressé qu'on en inférera, bien ou mal, que nous pouvons lui sacrifier jusqu'à notre salut éternel. C'était un des dogmes favoris du quiétisme, que l'on venait de condamner à Rome.

Le grand évêque de Meaux, M. Bossuet, si fameux par ses victoires et par ses conquêtes sur le parti protestant, se crut obligé d'attaquer un livre d'où l'on tirait, dans le public, une si affreuse conséquence. M. de Cambrai se défendit; il abandonna d'abord la conséquence à son aggresseur, pour la combattre autant qu'il lui plairait. Mais il se retrancha dans le principe de l'amour pur et désintéressé, qui lui paraissait incontestable. M. de Meaux, accoutumé depuis longtemps à remporter sur ses adversaires des victoires plus complètes, le poursuivit dans ce retranchement; il entreprit même de prouver,

(832) Vers l'an 1684.

par la raison, que le désir naturel de la béatitude est le motif nécessaire de toutes nos actions; et, par conséquent, que l'amour pur de M. de Cambrai n'était qu'une belle chimère, plus digne d'un faiseur de romans que d'un philosophe. Ainsi, un procès théologique dégénéra peu à peu en querelle philosophique.

On vient de voir que le P. Lami, qui commençait à faire figure dans la république des lettres, devait être pour M. de Cambrai. Il se déclara pour lui effectivement; mais afin de lui procurer un plus grand défenseur, il voulut engager dans sa cause le P. Malebranche, qui était en ce temps-là l'oracle de la philosophie moderne; il le cita dans un ouvrage public, en faveur de l'amour pur. C'était, dans les circonstances, un sommation en forme de prendre parti.

Le P. Malebranche haïssait mortellement la dispute. Il aimait M. de Cambrai, qui s'était montré favorable à son système sur les idées; il craignait M. de Meaux qui menaçait son *Traité de la nature et de la grâce;* il craignait encore plus le moindre soupçon du quiétisme, qui était alors l'accusation à la mode; il fallut donc rompre le silence. Il composa son *Traité de l'Amour de Dieu*, où, sans nommer personne, il tâche d'éclaircir la matière à la satisfaction des deux partis. Mais, après tout, il soutient que la volonté n'étant autre chose que l'amour naturel de la béatitude, nous ne pouvons rien aimer ni rien faire que par le motif de cet amour.

La dispute en était là, lorsqu'en 1699 Rome, consultée par quelques prélats de France, condamna le livre de M. de Cambrai, qui avait occasionné la querelle théologique; mais, sans toucher en aucune sorte à la question de philosophie qu'elle abandonna, comme n'étant point du ressort de la foi, aux raisonnements des philosophes.

Cette question avait trop fait de bruit dans le monde pour n'en point faire dans les écoles. Elle y devint, en très-peu de temps, aussi à la mode qu'elle le fut jamais dans Athènes; et je voyais, dans ma jeunesse, la plupart de nos professeurs de philosophie commencer par là leur morale : savoir, *si tous nos amours ont leur source primitive dans l'amour de nous-mêmes?* Ou pour m'exprimer dans leur langue : *Utrum omnis amor noster oriatur ex amore nostri?*

Je vous avoue, Messieurs, que l'affirmative, qui, par la victoire théologique de M. de Meaux sur M. de Cambrai, devint en philosophie l'opinion presque générale, me paraît une dégradation du cœur humain; et malgré les grands noms qui la soutiennent, un Abadie, un Bossuet, un Malebranche, tant d'autres philosophes du premier ordre, j'ai toujours soupçonné du paralogisme dans toutes les preuves qu'ils en apportent, on me permettra du moins de ne m'y rendre qu'après les avoir bien examinées. Je les réduis toutes à deux principales :

1° Notre volonté, disent-ils, n'est autre chose que l'amour du bien en général, ou le désir d'être heureux. Or, il est évident que nous ne pouvons rien aimer que par notre volonté; donc, nous n'aimons rien en effet que par l'amour du bien, ou par le désir d'être heureux. C'est-à-dire que l'amour de la béatitude entre essentiellement dans tous nos amours particuliers, non-seulement comme un appui naturel pour les soutenir, ou comme un trait utile pour les rendre plus actifs, mais comme un principe absolument nécessaire pour les produire dans notre cœur. C'est la première de leurs preuves.

2° Nous n'aimons très-certainement que les objets qui nous plaisent, et parce qu'ils nous plaisent, et autant qu'ils nous plaisent. La proposition, disent-ils encore, est de la dernière évidence. Ils en attestent le sentiment intérieur, et même le sens commun. Or, qu'est-ce que nous entendons par plaire, sinon faire plaisir; produire dans notre âme une sensation agréable, et dans notre cœur une délectation prévenante, qui nous entraîne vers l'objet qui la cause ou qui paraît la causer? D'où ils concluent, en général, que nul amour, ni pour le Créateur, ni pour la créature, ne peut être excité dans notre cœur que par un plaisir prévenant, qui nous détermine vers sa cause, vraie ou apparente; sa cause vraie, si c'est le Créateur qui en est l'objet; et sa cause apparente, si c'est la créature.

Assurément, Messieurs, vous ne m'accuserez pas d'avoir affaibli les preuves du sentiment que je me propose de combattre. On pourra bien plutôt m'accuser d'imprudence de vous avoir prévenus contre ma cause par des autorités si redoutables, par des raisonnements qui ont un air si naturel; en un mot, par des préjugés si forts, que j'aurai peut-être bien de la peine à les dissiper. Mais quoi qu'il en arrive, j'ai mieux aimé passer pour imprudent que pour peu sincère. N'ayant ici en vue que le seul intérêt de la vérité, je n'ai point cru devoir commencer par la trahir, ou par la déguiser, pour la mieux défendre. D'ailleurs, Messieurs, qu'ai-je donc ici à craindre? Je parle dans une académie savante, où l'on ne peut ignorer que, dans les matières philosophiques, l'autorité ne prouve rien; que les raisonnements, qui ont l'air le plus naturel, ne sont pas toujours les plus conformes à la nature; et que les préjugés les plus forts, sont assez souvent les plus mal fondés; c'est toute la préparation d'esprit que je vous demande pour entrer dans la défense d'une cause qui me paraît être celle de Dieu et des hommes.

Il s'agit de savoir s'il est vrai que nous ne puissions rien aimer que par le motif de notre bonheur, de notre plaisir, en un mot, de notre intérêt propre et personnel. C'est le sentiment de la plupart des philosophes modernes. J'ai tâché de mettre les deux preuves qu'ils en donnent dans toute la force qu'elles peuvent avoir; mais, malgré mes efforts, elles ont une faiblesse qui ne peut longtemps se dérober à des yeux at-

tentifs. La première n'est appuyée que sur une définition de la volonté tout à fait défectueuse; et la seconde, sur une équivoque de langage, sur une espèce de jeu de mots; manière de raisonner encore plus indigne de la philosophie : c'est ce que nous avons d'abord à prouver.

Que l'on définisse la volonté, l'amour du bien, ou le mouvement naturel de l'âme vers le bien en général; il n'y a rien là qui ne puisse avoir un bon sens. Mais que l'on restreigne l'amour du bien en général au désir d'être heureux, à l'amour du plaisir ou du bien délectable, comme si c'était le seul bien qui eût la force de mettre notre cœur en mouvement, voilà où commençait le paralogisme de la philosophie épicurienne; voilà où commence encore celui du système que nous entreprenons de combattre; et pour en dissiper l'illusion, nous n'avons qu'à rendre à la volonté toute son étendue naturelle, c'est la faculté de notre âme qu'il nous importe le plus de bien connaître. Ne perdez rien, s'il vous plaît, des réflexions que nous y allons faire.

Je dis donc, en premier lieu, que notre volonté renferme de sa nature, non-seulement l'amour de la béatitude ou du bien délectable, mais encore l'amour du bien qu'on appelle honnête, ordre, vertu, ou beau dans les mœurs.

En effet, Messieurs, pouvons-nous rentrer dans notre cœur sans le voir, pour ainsi dire, partagé entre ces deux amours, sans distinguer les différents traits qui les caractérisent, les divers principes qui les remuent, les diverses fins qu'ils se proposent, les divers motifs par lesquels ils s'efforcent de nous attirer chacun dans son parti ? L'amour de l'honnête, par lumière, comme un amour de raison, et l'amour du bien délectable, par sentiment, comme un amour d'instinct; l'amour de l'honnête, en nous représentant la vérité, l'ordre, la sagesse, la justice, la décence, comme les objets les plus dignes, par eux-mêmes de fixer nos affections; et l'amour du bien délectable, en nous proposant les plaisirs, les divertissements, les délices du monde, comme les objets les plus capables de nous amuser agréablement, l'amour de l'honnête, en nous disant comme à des braves : Suivez-moi, c'est le devoir qui vous appelle; et l'amour du bien délectable, en nous criant comme à des troupes mercenaires : Servez-moi, je vous payerai comptant; l'amour de l'honnête, enfin, en nous piquant d'honneur par la noblesse des idées dont il élève l'âme, et l'amour du bien délectable, en nous intéressant par la douceur des sensations, dont il nous remplit, ou dont il nous amuse. Peut-on, dis-je, rentrer de bonne foi dans son cœur, sans reconnaître d'abord cette première vérité ? Faut-il même y entrer bien avant, pour en découvrir la preuve dans les combats cruels que nous éprouvons sans cesse, entre la raison et le sentiment ? Quelques anciens philosophes avaient conclu de cette guerre intestine qu'il y a dans l'homme deux âmes ennemies, l'une divine et l'autre animale : mais il fallait donc aussi en admettre une troisième entre deux, pour en sentir le choc. La seule conclusion légitime est que véritablement nous avons dans le cœur deux amours essentiels, qui ont chacun leurs motifs, comme leurs actes à part.

Or de là, Messieurs, que s'ensuit-il? N'est-il pas évident que l'amour du bien, qu'on appelle honnête, est aussi naturel à notre âme que l'amour du bien délectable; qu'il est aussi nécessaire dans ses premiers mouvements, je veux dire qu'il nous est aussi impossible de nous empêcher d'aimer le bien honnête quand il se fait apercevoir, que de nous empêcher d'aimer le bien délectable quand il se fait sentir; et par conséquent que la définition, qui restreint la volonté à l'amour de la béatitude comme à la source unique de tous nos autres amours, est tout à fait défectueuse?

Fortifions ce raisonnement par une autre considération, qui répandra un nouveau jour sur la matière que nous traitons. C'est un axiome dans la morale que l'amour de l'honnête est plus noble que l'amour du bien délectable par son objet, par sa fin, par ses motifs, par ses maximes; en un mot, par son désintéressement. Il n'y a point d'esprit attentif à l'ordre naturel de nos idées qui en puisse disconvenir.

Je dis donc, en second lieu, que l'amour de l'honnête, bien loin d'être dans ses opérations subordonné à l'amour du bien délectable, en doit être naturellement le directeur et le guide, le gouverneur, si j'ose ainsi parler, la règle et le flambeau pour le conduire à sa véritable fin. Quoi de plus manifeste aux premiers regards du bon sens? Un amour de raison ne doit-il pas diriger un amour d'instinct? Un amour éclairé ne doit-il pas servir de guide à un amour aveugle? Un amour généreux qui ne connaît point d'autre intérêt que son devoir, ne doit-il pas gouverner un amour mercenaire qui ne connaît pas d'autre devoir que son intérêt? Le seul de nos amours qui nous puisse rendre dignes d'estime, de louange, de récompense, ne doit-il pas régler un amour qui, par lui-même, ne peut être d'aucun mérite, ni devant Dieu ni devant les hommes : qui peut, au contraire, à tous les instants, nous rendre dignes de mépris, de blâme et de punition? ou plutôt qui ne manque jamais de nous rendre tels, quand on l'abandonne sans frein et sans règle à son penchant naturel? Tirons la conséquence.

Je conclus que c'est à l'amour de l'honnête à déterminer l'amour du bien délectable dans ses opérations, et non pas à l'amour du bien délectable à déterminer dans les siennes l'amour de l'honnête. Or, Messieurs, dites-moi, comment l'amour de l'honnête pourra-t-il déterminer l'amour du bien délectable sans avoir quelque action qui en soit indépendante? Comment pourra-t-il le diriger sans avoir la force de l'adres-

ser au but où il doit tendre? comment pourra-t-il le guider sans marcher devant lui pour l'éclairer dans sa route? comment pourra-t-il le gouverner sans lui donner la loi pour le soumettre à l'ordre? comment pourra-t-il le régler dans sa marche sans prendre sur lui un empire qui le tienne dans le devoir et dans la subordination que prescrit la nature? Encore une fois je le demande à tous les esprits capables de réflexion, comment l'amour de l'honnête pourra-t-il déterminer l'amour du bien délectable s'il en reçoit lui-même nécessairement toutes ses déterminations, comme le prétendent les philosophes, qui bornent l'essence de notre volonté au désir de la béatitude?

C'était la contradiction que l'on reprochait aux épicuriens. Forcés de reconnaître que la volupté dans laquelle ils établissaient le souverain bien de l'homme est, au contraire, dans la vie une source de maux innombrables, ils consentirent enfin à lui donner la vertu pour guide, pour la régler dans ses démarches, pour la déterminer dans le choix des plaisirs, pour la modérer dans leur usage, pour l'arrêter à propos, de peur, disaient-ils, qu'en passant les bornes de la nature, elle ne produise la douleur qu'elle fuit au lieu du bonheur qu'elle cherche, c'est-à-dire dans leur système, de peur que le souverain bien n'enfantât le souverain mal; mais, pour ne se pas contredire trop visiblement, ils persistèrent toujours à soutenir que la vertu même ne peut être ni aimée ni pratiquée que par le motif de la volupté, qu'elle donne ou qu'elle assaisonne.

Sénèque (833), dans son *Traité de la Vie heureuse*, relève ces absurdités avec le ton qui leur convient. Vraiment, leur dit-il, voilà un beau souverain bien que vous nous présentez-là, qui, pour ne pas devenir un mal, a besoin d'un garde pour le veiller! *quale summum bonum, cui custode opus est, ut bonum sit!* Et, d'un autre côté, voilà un bel emploi que vous donnez à la vertu d'être, pour ainsi dire, la maîtresse-d'hôtel de la volupté, pour goûter avant elle tous les mets qu'on lui sert, de peur qu'elle ne s'empoisonne : *Egregium sane virtutis officium voluptates prægustare!* Que vous êtes surtout admirables dans l'ordonnance de votre système! vous placez la volupté à la tête pour obéir; et la vertu à la queue, pour commander : *Vos a tergo ponitis quod imperat.* C'est bien entendre l'ordre militaire; mais il y a toujours une petite difficulté qui m'embarrasse. Comment la vertu pourra-t-elle régir la volupté, la guider, la conduire, si elle n'en est que la suivante? *Quomodo virtus voluptatem reget, quam sequetur?* Ne pourrait-on pas, Messieurs, faire à peu près le même reproche de contradiction à ces philosophes de nos jours qui, en nous accordant que la vertu est plus noble que le plaisir, ne laissent pas de soutenir en même temps qu'elle ne saurait produire aucun acte vertueux sans y être déterminée par le plaisir qu'elle donne ou qu'elle promet?

(833) Seneq. *De vita beata*, c. 12.

A ces deux premières considérations, j'en ajoute une troisième. Il n'est que trop ordinaire, dans la vie que les deux amours généraux qui composent notre volonté, l'amour de l'honnête et l'amour du bien délectable, se trouvent dans des circonstances où ils ont des intérêts tout opposés, des vues inalliables, des inclinations, des mouvements contraires. On voit paraître le plaisir avec tous ses attraits, la fortune avec tous ses brillants, la gloire du monde avec tout ce qu'elle a de plus flatteur pour notre amour-propre; mais il en faut acheter la possession aux dépens de sa vertu. Que doit-on faire alors?

La maxime universellement reçue est que, dans ces circonstances critiques, et pourtant si ordinaires, on doit sacrifier le bien délectable au bien honnête, le plaisir au devoir, la fortune à l'honneur; toute la gloire du monde à la pureté de sa conscience; qu'il n'y a pas même à délibérer là-dessus, et que, d'y balancer un seul instant, c'est avoir déjà prévariqué. Je ne crois pas, Messieurs, qu'il y ait dans l'univers un esprit assez corrompu pour me contester ce principe de morale. Mais s'il est vrai (prenons-y garde!) que nous ne pouvons rien aimer, ni rien faire que par le seul motif de quelque délectation prévenante, que deviendra cette belle maxime? En quel sens raisonnable pourra-t-on dire véritablement que l'on sacrifie le bien délectable au bien honnête, si l'amour que l'on a pour l'honnête ne peut être déterminé que par le délectable? J'avoue que, dans cette hypothèse, on pourra immoler un plaisir à un autre plaisir; le plaisir des sens au plaisir de l'esprit; le brillant de la fortune à la réputation d'homme d'honneur; la gloire des emplois du monde au repos de la solitude. On pourra même, si l'on veut, sacrifier les douceurs d'une passion agréable à celle d'un devoir, où, par les circonstances, on trouvera plus d'agrément; c'est-à-dire, en un mot, qu'on pourra sacrifier un bien sensible qui délecte moins, à un bien raisonnable qui délecte plus. Mais je demande si c'est là véritablement sacrifier le bien délectable au bien honnête, comme l'ordonne la maxime? Et si, contre la signification naturelle des termes, on veut appeler le sacrifice une action où l'amour-propre trouve plus agréablement son compte que dans l'action contraire, je demande où est le grand mérite d'un tel sacrifice? Et si l'on y suppose quelque mérite, parce qu'en effet il y en a toujours un peu à préférer les plaisirs de la raison à ceux des sens, je demande en quoi l'on fait consister le mérite de cette préférence? Est-ce à préférer les plaisirs de la raison, en tant qu'ils sont raisonnables, ou à les préférer en tant qu'ils sont actuellement les plus vifs et les plus forts? Si on les préfère en tant qu'ils sont raisonnables honnêtes, séants, vertueux, en un mot par la vue de l'ordre, qui le veut ainsi : voilà donc un amour qui

a pour son principal motif la beauté de l'ordre, l'honnête, le décent, la vertu ; c'est tout ce que nous prétendons. Mais si l'on ne préfère les plaisirs raisonnables aux plaisirs sensibles, que parce qu'ils sont actuellement les plus vifs et les plus forts, comme on le soutient dans le système contraire, ne faut-il pas conclure que l'amour de l'honnête n'entre qu'indirectement, et, pour ainsi dire, en second, dans la préférence qu'on lui donne sur le bien délectable ? Ce qui renferme encore une contradiction manifeste.

Enfin, Messieurs, pour pousser ce dernier raisonnement aussi loin qu'il peut aller, supposé que l'amour du bien délectable soit le motif nécessaire de toutes nos élections, je demande que deviendra notre vertu, si la délectation du devoir nous abandonne tout à coup? On ne peut me répondre, que de trois choses l'une : ou que le cas est impossible, ou que notre vertu, ainsi abandonnée, succombera nécessairement ; ou qu'il y a d'autres motifs que la délectation qui nous peuvent soutenir, du moins quelques moments, dans l'amour et dans la pratique de nos devoirs. Examinons ces trois réponses.

Dira-t-on qu'il est impossible que la délectation abandonne jamais la vertu? j'en appelle à toutes les personnes vertueuses. Elles ne savent que trop bien par leur expérience qu'il y a des états où les agréments de la vertu s'éclipsent tout à coup pour ne laisser paraître que l'austérité des devoirs qu'elle nous impose. On voit encore la beauté de l'ordre qui les prescrit, mais on ne la sent plus; on reconnaît encore la justice de la loi éternelle, mais on ne goûte plus sa douceur; on est encore bien résolu de lui demeurer soumis, mais par des raisons abstraites, qui se trouvent combattues par mille raisons sensibles, dégoûts, ennuis, répugnances, persécutions extérieures, désolations intérieures. On sent, pour ainsi dire, crouler au dedans et au dehors tous les appuis ordinaires de la vertu. Il faut quelquefois, disait un ancien philosophe (834), suivre l'honnête au travers de l'infamie ; perdre la réputation d'homme de bien, pour l'être effectivement ; souffrir les prisons, les exils, tous les supplices des criminels, pour conserver son innocence, en un mot, faire son devoir sans plaisir, souvent même sans joie et sans goût. J'oserais presque dire qu'il n'y a jamais eu de vertus solides, qui n'aient passé quelquefois par ces états d'épreuve (835). Platon y met son homme juste, pour nous faire voir jusqu'où doit aller, dans notre cœur, l'amour de la justice éternelle (836) : Sénèque y met son sage, pour lui donner un théâtre digne de sa constance. Tous nos auteurs y mettent les saints, comme dans une espèce de fournaise babylonique, pour achever de les purifier par le sacrifice total de leur amour-propre.

Dira-t-on que la vertu, ainsi abandonnée par la délectation du devoir, succombera nécessairement? J'en appelle encore à l'expérience des personnes vertueuses. Car, si nous voyons des âmes faibles, qui se laissent vaincre dans ces épreuves de la vertu, nous en voyons de fortes qui en triomphent: et s'il y a des lâches qui ne peuvent tenir ferme dans un poste attaqué, sans y être, pour ainsi dire, enchaînés par l'intérêt ou par la vaine gloire : nous savons qu'il y a de vrais braves qui s'y maintiennent par des motifs plus purs et plus saints; par la force de leur attention à la beauté de l'ordre qui les y appelle; par la force de l'amour du devoir qui les y attache; par la force d'une résolution déterminée à ne jamais dépendre, dans leur conduite, que de la raison, qui est immuable, et non pas d'un attrait de plaisir, qui peut à toute heure nous manquer; enfin, par la force de l'habitude au bien, qui les rend sinon invincibles, du moins assez difficiles à vaincre pour les soutenir quelques moments contre les attaques de l'inconstance ou de la faiblesse humaine.

Or, Messieurs, peut-on nous refuser du moins quelques moments, quelques actes passagers de pure vertu, sans démentir toutes les histoires saintes et profanes, sans démentir même tant d'histoires vivantes, que nous avons devant les yeux? Nous n'ignorons pas, disait le prince des philosophes romains (837) en traitant le même sujet contre les épicuriens, que la plupart des hommes ne sont fidèles à la vertu qu'autant qu'ils y trouvent leur intérêt ou leur plaisir; mais malgré le désordre général, nous voyons encore parmi nous des gens de bien qui la servent constamment, par la seule raison que cela convient, que cela est juste, que cela est honnête : *Qui permulta ob eam unam causam faciunt, quia decet, quia rectum est, quia honestum est.* Motifs de raison pure, aussi puissants sur les grandes âmes que le plaisir ou l'intérêt sur les âmes vulgaires.

C'en est assez, sans doute, Messieurs, pour vous convaincre pleinement que la première preuve du système qui soumet tous nos amours à celui de la béatitude n'est qu'un pur paralogisme qui suppose manifestement ce qu'on avait à prouver : savoir, que la volonté n'est autre chose que le désir d'être heureux. Il n'en faudrait pas davantage pour détruire la seconde, si elle ne renfermait une équivoque assez difficile à démêler. Je la répète pour y répondre en peu de mots par surabondance de droit, et aussi pour me donner lieu d'éclaircir la matière de plus en plus.

Il est certain, disent les partisans de l'amour intéressé, que nous n'aimons, ni ne pouvons aimer que les objets qui nous plaisent, et uniquement parce qu'ils nous plai-

(834) Seneq., ep. 66.
(835) Platon, *De republ.*, l. II.
(836) Seneq., *De constant. sapient.*
(837) Cic., *De Finibus*, l. II.

sent : voilà le principe. Or, continuent ces Messieurs, qu'est-ce que *plaire*, sinon faire plaisir? D'où ils concluent, sans autre façon, que nous n'aimons effectivement que les objets qui nous font plaisir.

J'ai vu des philosophes qui regardaient ce raisonnement comme une démonstration. Je le pardonnerais à des rhéteurs, à des poëtes ou à des grammairiens, qui ont le privilége de raisonner par jeux de mots, et de conclure de la ressemblance des sons à celle des idées. Mais dans l'exactitude philosophique, j'ose avancer que c'est un vrai sophisme qui suppose encore ce qui est en question; c'est-à-dire, que plaire et faire plaisir, sont, en toute occasion, la même chose. Nous n'avons qu'à définir les termes pour découvrir en un moment toute la fausseté de la supposition.

A proprement parler, qu'est-ce que nous entendons par *plaire?* Nous disons qu'un objet nous plaît, quand il attire notre approbation ou notre estime, notre affection ou notre préférence; notre admiration ou notre attachement par la vue de quelque mérite ou de quelque agrément que nous y apercevons. Il peut nous plaire par sa beauté : il peut nous plaire par l'union de l'une et de l'autre. Voilà bien des significations dans un seul mot, où l'on n'en supposait qu'une seule.

Qu'est-ce que nous entendons par *faire plaisir?* C'est produire dans notre âme une modification délectable, touchante, satisfaisante. Mais si nous y prenons bien garde, notre expérience nous apprend que cette modification délectable peut, ou précéder la vue claire et distincte des perfections de l'objet qui nous fait plaisir, ou accompagner cette vue, ou la suivre. Voilà bien des manières de nous faire plaisir que l'on ne distinguait pas. On avait ses raisons; mais nous en avons d'autres pour ne les pas confondre. La vérité ne craint pas la lumière. Entrons dans le détail :

Quand le plaisir précède la vue claire et distincte des perfections de l'objet qui nous frappe, je conviens qu'alors cet objet nous plaît, parce qu'il nous fait plaisir, ou en conséquence du plaisir dont il nous a prévenus. C'est la manière dont les objets sensibles nous sollicitent à les aimer, ils commencent par se faire sentir avant que de se faire connaître. Comme il y aurait trop à perdre pour eux à subir l'examen de la raison, ils la préviennent, ils en offusquent la lumière par mille fantômes séduisants qui nous en cachent les défauts. Ils entrent ainsi dans le cœur à la faveur des ténèbres. Et de là vient sans doute le bandeau fatal que les poëtes ont donné à l'amour; c'est ce que nous accordons sans peine au système épicurien.

Quand il arrive que le plaisir ne précède pas, mais qu'il accompagne seulement la vue claire et distincte des perfections de l'objet qui nous attire, comme dans nos amitiés raisonnables, nous disons alors que notre ami nous plaît en même temps par deux considérations différentes; et parce que son amitié nous fait plaisir, et parce qu'il a des qualités ou des vertus qui nous y affectionnent par la justice que nous devons à son mérite personnel : souvent même nous sentons bien que nous l'aimerions encore par cette seule raison. Ainsi, l'amour de la justice et l'amour de notre bonheur conspirent alors ensemble pour serrer les nœuds de notre amitié. Comment peut-on confondre deux motifs que la nature a si nettement distingués dans notre cœur.

Enfin, quand le plaisir ne fait que suivre la vue claire et distincte des perfections de l'objet, il est évident qu'alors cet objet nous a plu avant que de nous faire plaisir; notre esprit en a d'abord examiné les qualités avantageuses; notre cœur, éclairé par cet examen, les a jugées dignes de son amour. Notre amour, en conséquence de ce jugement, s'est déterminé à suivre sa lumière, et en la suivant, il est lui-même suivi d'un sentiment de joie, de satisfaction, de contentement; plaisir de réflexion, qui est la récompense naturelle d'un amour de raison. C'est ainsi que les objets purement spirituels, Dieu, la vérité, l'ordre, la justice, la décence, la loi et le devoir, ont coutume d'agir sur notre âme; tout au contraire des objets sensibles, ils commencent presque toujours par se faire connaître avant que de se faire sentir. Comme un amour aveugle est indigne d'eux, ils attendent ordinairement que nous les aimions par lumière, avant que de payer notre amour par le plaisir d'avoir fait un choix raisonnable. Je veux dire qu'ils nous plaisent par le charme de leur mérite avant que de nous plaire par le sentiment du plaisir que nous en recevons. Ainsi, la vérité plaît à un géomètre par l'éclat dont elle brille, avant que de lui plaire par la satisfaction de la rendre, malgré tous les obstacles qui s'y opposent. Ainsi, le devoir plaît à un homme de bien par la beauté de l'ordre qui le prescrit, avant que de lui plaire par la satisfaction qu'il y goûte après l'avoir suivi. Combien d'objets, par conséquent, qui, dans un sens très-propre, nous plaisent avant que de nous avoir fait plaisir!

Après cet éclaircissement, Messieurs, que devons-nous penser de la seconde preuve des partisans de l'amour intéressé. Je crains même que vous ne m'accusiez de l'avoir combattue trop sérieusement; car, dans le fond, qu'est-ce qu'une preuve qui ne peut en être une qu'en français, parce qu'il a plu à nos ancêtres de former le mot de *plaisir* du mot *plaire?* Dans toutes les autres langues, où les termes qui expriment ces deux choses n'ont pas la même affinité, la différence de leurs idées se manifeste sans peine à une attention médiocre. Sénèque, en deux beaux endroits de ses ouvrages, les distingue en latin parfaitement bien. Il dit, dans le premier, en parlant du vice, que le plus grand des malheurs est, quand le désordre, non-seulement nous fait plaisir, mais qu'il nous plaît : *Consummata infelicitas est, ubi turpia non solum delectant, sed etiam pla-*

rent (838). Il dit, dans le second, en parlant de la vertu, qu'en une infinité de rencontres, ce n'est pas parce qu'elle nous fait plaisir qu'elle nous plaît, mais c'est parce qu'elle nous plaît qu'elle nous fait plaisir : *Non quia delectat, placet, sed quia placet, delectat* (839.) La distinction est peut-être un peu subtile. Il faut bien en convenir pour l'honneur des grands philosophes qui ne l'ont point aperçue. Mais il me suffit d'avoir prouvé qu'elle est réelle, pour conclure encore une fois que le plaisir, ou la délectation, n'est pas le motif nécessaire de tous nos amours.

C'est, Messieurs, ce que je m'étais proposé d'établir; c'est ce que je crois avoir exécuté, en faisant voir que nous portons tous dans le cœur, outre l'amour du bien honnête ; je veux dire un amour naturel du beau, très-distingué de l'amour du bon ; que cet amour du beau, qui nous enlève au-dessus de nous-mêmes par la considération d'une loi éternelle, supérieure à nos esprits, est plus noble que l'amour du bon, qui nous rabaisse toujours dans nous-mêmes, et souvent au-dessous, par sa trop grande sensibilité aux biens du corps; que, dans l'ordre de la nature, l'amour du beau doit être notre amour dominant ; d'où il s'ensuit, enfin, que l'amour du bon lui doit être subordonné comme à son directeur essentiel.

Pour achever de rendre inébranlable cette vérité fondamentale de la doctrine des mœurs, il me resterait encore à attaquer l'opinion contraire par les conséquences odieuses qui en suivent en foule : c'était la manière la plus efficace dont on combattait autrefois le système d'Epicure, qui, aux termes près, me paraît avoir été le même que celui de nos modernes défenseurs de l'amour intéressé ; mais dans la juste appréhension d'épuiser en un jour toute votre patience, je réserve cette batterie pour un autre discours.

DISCOURS X.

Sur l'amour désintéressé.

Messieurs,

On a remarqué, dans tous les temps, que les vérités de mathématique sont plus faciles à persuader aux hommes que celles de morale; non pas précisément, comme la plupart se l'imaginent, parce qu'elles sont plus évidentes de leur nature, mais par une raison qui ne fait pas trop d'honneur au genre humain; que la ligne droite soit la plus courte longueur entre deux points; qu'en tombant sur une autre ligne droite, elle fasse avec elle, au point de rencontre, ou deux angles droits, ou deux angles égaux à deux droits; que la mesure naturelle de ces deux angles soit la demi-circonférence d'un cercle décrit du point où ils se forment, nous n'avons aucun intérêt qui nous empêche d'en voir la démonstration, ni de la reconnaître; notre orgueil n'en est point humilié; notre inclination pour le plaisir n'en est point traversée; notre amour-propre n'en a rien à craindre. Ces sortes de vérités n'offrent à notre esprit qu'une lumière douce et tranquille, qui ne trouve dans notre cœur aucune répugnance à les admettre. Il n'en est pas de même des vérités de morale ; qu'il y ait une loi éternelle qui nous impose des devoirs, un souverain maître qui les exige de nous avec empire, un ordre établi dans le monde auquel il faut nous assujettir : cela est aussi démontré que les éléments d'Euclide. Mais que l'on entreprenne de prouver aux hommes qu'ils en doivent être aussi persuadés, combien de nuages s'élèvent aussitôt de leur cœur pour obscurcir cette loi, pour leur cacher ce maître, pour embrouiller cet ordre impérieux qui les incommode ! Notre orgueil en est abattu; notre inclination pour le plaisir en est alarmée; notre amour-propre, naturellement libertin, se révolte contre des vérités qui sont en même temps des règles de conduite indispensables; et pour nous les faire pleinement reconnaître, il ne suffit pas de nous les démontrer, il faut en quelque sorte forcer notre persuasion à les recevoir.

C'est ce qui m'oblige, Messieurs, à faire ajourd'hui un dernier effort pour défendre la cause de l'amour désintéressé : il faut, s'il est possible, forcer le cœur humain à le reconnaître pour son premier roi. Nous avons exposé dans le discours précédent les preuves directes qui lui en assurent le titre; elles me paraissent démonstratives pour tous les esprits capables d'une attention sérieuse et un peu suivie; mais comme nous n'avons pas toujours affaire à ces sortes d'esprits, qui sont assez rares, nous avons cru devoir, pour établir la vérité en toute manière, chercher des raisons qui fussent à la portée la plus commune. Les anciens philosophes, qui ont combattu l'amour intéressé d'Epicure, en ont trouvé de péremptoires dans les conséquences absurdes qui suivaient manifestement de son opinion. Nous allons employer les mêmes armes contre un sentiment qui, malgré tous les soins qu'on a pris dans notre siècle pour le déguiser, n'est toujours, dans le fond, que le système épicurien habillé à la moderne.

Il faut prouver que l'opinion qui soutient que l'amour de nous-mêmes, notre plaisir ou notre intérêt propre, est le motif nécessaire de tous nos autres amours, dégrade la vertu, l'amitié, les plus beaux sentiments du cœur, les plus dignes de l'homme, et les plus nécessaires au maintien des sociétés ; en un mot, que le système de l'amour intéressé entraîne dans les mœurs des conséquences insoutenables.

Car premièrement, si l'amour de nous-mêmes, ou l'amour du plaisir, est le motif unique de tous nos amours particuliers, que s'ensuit-il de là, et à quoi se réduira parmi nous le beau nom de vertu? N'est-il pas visible qu'elle ne consistera plus que dans la préférence raisonnée que nous donnerons à

(838) Seneq. ep. 59.

(839) *De vita beata*, c. 9.

un plaisir sur un autre; au plaisir, par exemple, que nous causera un objet spirituel, sur celui que nous présente un objet sensible? Il n'y aura donc que le plaisir que nous aimerons pour lui-même : tout le reste, sans lui, nous sera indifférent. Le vrai, le décent, l'ordre, ce qu'on appelle honnête ou beau dans les mœurs, n'aura point de privilége, et il faudra, pour se rendre aimable, qu'il nous donne du plaisir, ou qu'il nous en promette; c'est-à-dire, comme parle un auteur moderne, que *le goût du bien*, ou du moins son *avant-goût sensible*, sera, par nécessité, le seul motif déterminant de nos amours les plus raisonnables. C'était précisément l'idée qu'Epicure avait de la vertu; et il avouait de bonne foi qu'elle ne lui paraissait qu'un nom vide sens, si on la séparait de la volupté. Il ne faut pas, au reste, s'alarmer de ce terme : il ne signifie, dans le langage d'Epicure, que ce que nos auteurs entendent par plaisir, ou par délectation. Cependant l'odieux de cette idée frappa dès-lors, quoique dans un siècle encore païen, toutes les personnes qui avaient des mœurs. On en perça bientôt toutes les conséquences pratiques.

Le philosophe Cléanthe l'attaqua par un autre endroit. Il en fit voir le ridicule dans une peinture ingénieuse dont l'Orateur romain (840) nous a conservé les principaux traits. Il y représentait la volupté avec ses plus beaux atours, assise nonchalamment comme une reine sur son trône, le diadème en tête, le sceptre à la main, et autour d'elle toutes les vertus rangées, pour la servir au premier ordre. La prudence était préposée aux choix des plaisirs, la force faisait la garde, pour empêcher la douleur de les venir troubler; la tempérance les assaisonnait par une modération délicieuse; la justice en réglait l'ordonnance, en assignant à chaque plaisir son temps et son lieu; elles semblaient toutes lui déclarer; autant qu'une déclaration se peut faire en peinture, qu'elles étaient ravies de n'avoir d'autre emploi au monde que de la servir. Je croirais pourtant, s'il était permis de contredire les peintres, que nos quatre vertus cardinales devaient plutôt paraître dans ce tableau un peu déconcertées de s'y voir réduites à n'être, pour ainsi dire, que les dames d'honneur de la volupté. Mais, enfin c'était le système d'Epicure; et si l'on veut raisonner conséquemment, c'est encore celui des philosophes qui mettent le plaisir ou l'intérêt à la tête de tous nos amours. Car, de quelque manière qu'on s'exprime, il sera toujours vrai de dire que la vertu n'est point aimable par elle-même : c'est ce que j'appelle sa dégradation. Allons plus loin.

A quoi se réduit encore l'amitié dans ce beau système? Car, s'il est vrai, il est évident que nous ne pouvons aimer personne qu'autant que nous y trouverons notre intérêt ou notre plaisir. C'est le principe du système; d'où il s'en suit que nous compterons sans cesse avec nos amis, du moins au fond de notre cœur. Nous supputerons avec soin les émoluments, les plaisirs, les services que nous en pourrons tirer; nous aurons toujours la plume à la main pour calculer nos gains et nos pertes. C'est ainsi, disait autrefois Cicéron (841) à un illustre épicurien, que nous aimons nos champs, nos vignes, nos herbages, nos troupeaux, les bêtes qui nous servent ou qui nous divertissent. Mais si nous n'avons pas pour nos amis un amour d'une autre nature, que deviendront nos amitiés? Nos liaisons les plus solides, appréciées à leur juste valeur, ne seront plus qu'un petit trafic de sentiments, ou un vil commerce d'intérêt. Sous le nom d'amis désintéressés, nous ne cacherons tous, quoique nous en disions, que des âmes vénales et mercenaires, ou, si vous me permettez ce terme, des cœurs à vendre au plus offrant; ou, si cette expression vous paraît encore trop odieuse, des amis de table, dont l'ardeur ne dure qu'autant que le festin. L'intérêt nous avait unis, l'intérêt nous désunira : le plaisir nous avait assemblés, le plaisir nous dispersera chacun du côté où il en trouvera davantage. Les poëtes ont donné des ailes à l'amour : il faudra désormais en donner aussi à l'amitié, puisqu'elle n'aura, comme lui, d'autre lien qu'un plaisir volage, ou un intérêt sujet à tous les caprices de la fortune. L'histoire aura beau nous vanter ces illustres couples d'amis dont elle nous a conservé les noms : un Jonathas, qui aima David jusqu'à la mort, quoique son rival dans l'empire; un Pylade, qui se dit Oreste pour sauver son ami par sa propre perte; un Damon qui se constitue prisonnier pour le sien, au hasard de périr à sa place. Mais que l'histoire nous les vante autant qu'il lui plaira nous en saurons bien rabattre pour la concilier avec notre philosophie. Elle croyait nous offrir dans ces héros d'amitié des exemples d'une constance à l'épreuve de tout intérêt. Non : c'étaient des exemples de folie, ou plutôt des chimères qu'elle nous proposait pour modèles.

Il y a pis encore. Le système de l'amour intéressé détruit jusqu'à l'idée des plus beaux sentiments de l'âme, des inclinations du cœur les plus nécessaires au maintien des sociétés. Car si une fois nous l'admettons comme un principe indubitable dans la morale, que restera-t-il dans nos mœurs, de grand, de généreux, d'humain même ou de véritablement sociable? Que deviendra la sincérité dans le commerce ordinaire de la vie, si l'on ne dit la vérité, qu'autant qu'on y trouvera son compte! Que deviendra la bonne foi dans les affaires, si l'on ne garde sa parole qu'autant que son intérêt le voudra permettre? Je ne demande pas, que deviendra la religion, si le plaisir en est la mesure? Cela est trop sérieux pour le dessein que je me propose. Je me borne à prouver la dégradation où le système de l'amour intéressé fait tomber par son principe les

(840) Cic., *De finib.*, l. II, n. 69.

(841) Cic., *De natur. deor.*, l. I.

trois inclinations de l'âme les plus nécessaires dans la société pour cimenter notre union ; la libéralité, la reconnaissance et l'amour du public. Vous allez voir la morale dans des métamorphoses aussi étranges que celles d'Ovide.

La seule idée des trois vertus que je viens de nommer nous découvre clairement qu'elles doivent être toutes gratuites. On les avait crues telles jusqu'à Epicure. C'était une erreur dont ce grand philosophe est venu délivrer le monde. La libéralité même, qui paraît si désintéressée dans son nom, ne l'est point dans son principe. Elle a un intérêt, comme toutes nos autres affections ; un intérêt peut-être un peu plus fin : mais elle en a un. Elle donne, mais par le seul motif de sa propre satisfaction, elle ouvre ses trésors, mais pour acheter des amis, ou des courtisans ; elle fait du bien, mais plutôt pour se faire plaisir à elle-même que pour en faire aux autres. Peut-on raisonnablement lui rien demander au delà ? Il n'y a que le plaisir qui le puisse déterminer à répandre ses bienfaits. L'amour de l'honnête, la considération de l'humanité, le désir de réparer par ses largesses la distribution inégale des biens de la fortune, la loi de l'équité naturelle sont par eux-mêmes des motifs trop faibles pour obtenir ses faveurs. C'est toujours la maxime fondamentale du système. Or, de là, Messieurs, quelles conséquences par rapport à la société ? Que par une révolution d'humeurs, qui n'est que trop ordinaire dans tous les hommes, le plaisir que nous trouvions à faire du bien vienne à cesser tout à coup : que l'objet le plus digne de nos dons par son mérite, ou par ses besoins ait le malheur de nous déplaire, adieu notre libéralité. Plus de bienfaits, plus de grâces, plus de secours à espérer d'elle. La source en est tarie avec le plaisir qui la faisait naître : et il faudra que, par un second caprice de l'humeur, le plaisir renaisse pour lui rendre son premier cours. Il n'y a point d'avare qui puisse devenir libéral en cette manière. On en a même fait une espèce de proverbe : il n'y a, dit-on, qu'à le savoir prendre dans ses belles humeurs, il donnera aussi volontiers ; il donnera d'aussi bonne grâce qu'un Titus pendant qu'il aura plus de plaisir à donner qu'à retenir son argent : alors, ce n'est pas un fleuve qui coule, c'est un torrent qui déborde ; mais aussi, à la manière des torrents qui n'ont qu'une source passagère, sa libéralité qui n'a point d'autre principe que le plaisir, se trouvera bientôt à sec. Ainsi le système de l'amour intéressé peut bien faire des avares ou des prodigues, mais jamais ce qu'on appelle un homme libéral, qui doit avoir des principes stables, fermes et indépendants d'un motif aussi variable que le sentiment. Poursuivons :

La ruine de la libéralité entraîne celle de la reconnaissance. On proposa autrefois, dit-on, dans une république de porter une loi contre les ingrats. Sénèque nous assure même que les Macédoniens en avaient une qui donnait action contre eux à leurs bienfaiteurs. La loi serait peut-être assez nécessaire en France. Nous n'entendons que des plaintes contre les ingrats. Je suppose qu'elle y soit portée ; qu'il y ait dans toutes les provinces un tribunal établi pour connaître du crime d'ingratitude : qu'il y ait une cause de bienfaits sur le bureau ; les parties assignées pour être entendues : Voici un système qui doit bien modérer les prétentions du bienfaiteur, et qui fournit à l'accusé un bon moyen de défense. Vous m'avez fait du bien, je l'avoue, mais après tout, et en bonne philosophie, vous n'avez rien fait pour moi dont vous n'ayez été vous-même le premier objet. C'est votre plaisir seul qui vous y a déterminé, comme le motif nécessaire de toutes nos actions ; j'en appelle à votre propre cœur. Ce plaisir, dont je vous ai fourni la matière, vous a donc déjà payé par avance une partie de vos bienfaits. Il est donc juste que vous me fassiez d'abord une remise de cette partie d'obligations dont vous avez reçu le payement de vos propres mains. Mais encore, pourquoi, m'intenter sur l'autre un procès d'ingratitude ! Vous m'en déchargez actuellement par une accusation qui me déshonore, et si, comme vous me l'avez tant de fois protesté, vous aviez plus de plaisir à me faire des grâces, que je n'en avais à les recevoir, vous me devez même du reste. Que répondra un bienfaiteur épicurien à ce raisonnement, tiré du fond de son système ? Dira-t-il comme nous le pourrions faire dans le nôtre : Malheureux ! ce plaisir même que je me faisais de vous obliger, n'est-ce pas un nouveau bienfait dont vous me devez tenir compte ?...... Oui, Monsieur, aussi l'ai-je fait en son temps j'en ai porté au fond du cœur une reconnaissance très-sensible, pendant que le plaisir m'en a donné. Il ne m'en donne plus : qu'avez-vous à me demander ? J'ai toujours suivi, comme vous, la loi de la nature. Si vous m'avez fait du bien avec plaisir, je l'ai reçu avec plaisir ; et si le plaisir que vous aviez à m'en faire est un bienfait, le plaisir que j'avais à le recevoir est aussi une reconnaissance. Me voilà donc encore, de ce côté là, parfaitement quitte à votre égard ; enfin, la cause ainsi plaidée, quelle sera la sentence des juges ? et s'ils sont, comme les plaideurs, dans le système de l'amour intéressé, ne doivent-ils pas, suivant leurs principes, mettre les parties hors de cour et de procès ? Mais, quoiqu'il leur plaise d'en ordonner, on vient de voir que, dans ce système, la reconnaissance perdra toujours sa cause, ou du moins se verra réduite à n'être plus qu'une obligation de pure police.

Que dirons-nous de l'amour du public ? Il n'y a point de vertu qui ne soit plus nécessaire dans un Etat, à sa conversation, à son bonheur au dedans, et à sa gloire et au-dehors, on en convient dans tous les systèmes. Il faut donc, ou renoncer à vivre dans un Etat, ou que chacun des membres qui le composent, depuis le sceptre jusqu'à la houlette soit dans la constante résolution de sacrifier

tous ses intérêts à l'utilité publique. La loi de l'ordre y est expresse. Un membre se doit tout entier au service du corps; la partie ne se doit compter pour rien quand il est question du tout; un vrai citoyen doit même vouloir le bien de l'Etat, non-seulement pour le temps de sa vie, lorsqu'il y participe, mais pour tous les siècles qui suivront sa mort, quand il ne pourra plus y avoir aucune part. C'est la maxime qui, pendant les six premiers siècles de la république romaine, forma dans Rome un peuple de héros plus redoutable par cette conspiration des cœurs au bien commun que par la politique de son sénat, ou par la valeur de ses soldats. L'amour du public était comme l'âme universelle de tout l'empire.

Il n'y a rien de si grand que cette vertu, quand on la considère ainsi dans son véritable principe, qui est la loi de l'ordre naturel; il n'y a rien de si mince ni de si bas, quand on la considère dans le système de l'amour intéressé. A quoi s'y termine-t-elle? Raisonnons conséquemment. Supposé que l'amour de nous-mêmes soit le père de tous nos amours, quel sera d'abord le premier objet de l'amour du public? un simple particulier qui se regardera nécessairement comme le centre de tout. Quelle sera dans chaque particulier la mesure essentielle de son amour pour le public? son propre bonheur, ou, si vous l'aimez mieux, celui des autres pour le sien; voilà pour le présent. Pour l'avenir, quel sera le terme; jusqu'où portera-t-il ses vues publiques? le temps de sa vie, et rien au delà; car après la mort, qu'importe à l'amour-propre que l'Etat périsse ou qu'il se conserve? Pendant ma vie, son malheur entraînerait le mien; il faut donc empêcher sa ruine. Après ma mort, son bonheur n'est plus rien pour moi; il faut donc en laisser le soin à mes survivants; c'est leur affaire.

On ne peut disconvenir que toutes ces conséquences ne soient parfaitement bien tirées de la logique de l'amour intéressé; mais si de cette logique on se fait aussi une morale, comme il est fort naturel, où résidera désormais l'amour du public, tel que la raison, l'honneur, la conscience nous le demandent, où trouvera-t-on des âmes généreuses qui soient prêtes à lui sacrifier leur repos, leurs biens, leurs personnes; où trouvera-t-on des Codrus ou des Léonidas qui se dévouent à la mort pour le salut de leurs peuples; des Aristides qui, après une longue administration des affaires publiques, demeurent pauvres, en laissant l'Etat dans l'opulence; des Régulus qui donnent à leur patrie des conseils contre leurs propres têtes, plutôt que de souffrir qu'elle se déshonore en les sauvant? Et, puisque nous ne manquons pas d'exemples domestiques, si le système de l'amour intéressé vient parmi nous à gagner tous les cœurs, où trouvera-t-on dans nos armées des Catinats qui s'exposent à toutes les disgrâces de la cour, plutôt que de lui taire des vérités importantes qu'elle ne veut point savoir? Où trouvera-t-on, dans la robe, des Molés qui, dans les fureurs d'une guerre civile, aient le courage de porter tour à tour leurs têtes et aux rois et aux peuples, pour les sauver tous deux, en leur faisant entendre leurs véritables intérêts?

Non, Messieurs, dans le système de l'amour intéressé, il est évident que l'Etat ne trouvera jamais d'amateurs à ce prix-là. Je ne prétends point que de là il s'ensuive qu'il en manquera tout à fait; il en trouvera, et même en foule, mais d'un caractère bien différent; des amateurs du public, tous formés par les mains de l'amour-propre, et qui s'empresseront à le servir avec tout le zèle que peut inspirer le propre intérêt. On ambitionnera les grandes places, pour s'attirer dans le monde une considération agréable et profitable; on briguera les offices publics pour le bénéfice qui en revient; on les achètera même, s'il le faut, comme des fonds de terre, pour les faire valoir; on s'engagera volontiers dans les affaires du roi, pour mieux faire les siennes, sous un nom qui consacre tout; on se chargera de bon cœur des recettes publiques, pour bien payer le receveur; on mettra même l'honneur à profit; on regardera le commandement d'une armée, comme la direction d'une banque militaire; une province à gouverner, comme un pays de contribution; un emploi de justice, comme un emploi de finance. L'intérêt donnera des ailes aux conditions les plus obscures, pour s'élever aux plus éclatantes. On passera même quelquefois, comme les anciens Romains, de la charrue au timon de l'Etat; mais on se gardera bien d'y retourner comme eux, après son administration, pour vivre encore du labourage. L'amour-propre aura trop bien fait les fonctions de l'amour du public, pour avoir jamais besoin d'une telle ressource.

Or, Messieurs, reprenons: je vous demande, je le demande à tout l'univers, que doit-on penser d'un système de philosophie où l'amour du public ne peut subsister que par l'amour-propre? où la vertu, l'amitié; où la libéralité, la reconnaissance; où la société des cœurs ne peut avoir d'autre principe réel que l'utilité que l'on en retire ou que l'on s'en promet? C'est le sentiment que Torquatus, grand admirateur d'Epicure, soutient avec beaucoup d'esprit dans le second dialogue de Cicéron, sur le souverain bien de l'homme. Cicéron, après en avoir tiré les mêmes conséquences que nous venons d'en inférer, y découvre un dernier faible, qui mérite encore notre attention. Voici son raisonnement:

Si vous êtes, lui dit-il, bien persuadé du système d'Epicure (242) sur le motif de nos amours, allez donc dans quelqu'une de nos assemblées publiques prêcher cette belle morale. Vous venez d'être élu préteur pour la prochaine année, par les suffrages unanimes

(242) *De finibus*, l. III, n. 37.

des trois ordres de l'Etat. Vous devez, selon la coutume, avant que d'entrer en charge, haranguer tous les corps de la république; leur exposer les règles que vous suivrez dans l'administration de la justice; leur déclarer solennellement les dispositions que vous y portez, à l'exemple de vos ancêtres. Allez donc d'abord dire au peuple romain, que, dans l'exercice de la charge dont il vient de vous honorer, vous suivrez fidèlement les maximes de votre maître Epicure; que, dans votre vie privée, le plaisir a toujours été le seul motif de vos actions; que vous en userez de même dans votre vie publique; ou, si vous craignez de parler ainsi devant un peuple ignorant, qui en tirerait un mauvais augure contre l'équité de vos futurs arrêts, allez tenir ce langage à votre cour prétorienne; ou, si vous redoutez encore plus la gravité de vos assesseurs, qui, accoutumés à d'autres lois, n'entendraient rien à cette nouvelle jurisprudence, allez dire au sénat, où il y a toujours plus de lumière, que tous vos arrêts seront dictés par l'amour du plaisir; ou, parce que des arrêts motivés par l'amour du plaisir pourraient bien choquer l'austère honneur des pères conscrits; dites-leur seulement que, dans toute votre magistrature, vous n'oublierez rien pour vous procurer tous les charmes d'une indolence raisonnée; ou, si l'accusation de mollesse vous fait peur, comme elle en doit faire à un Torquatus, dites-leur que votre utilité sera toujours la règle inviolable de vos jugements; ou, si l'accusation d'intérêt vous paraît encore plus à craindre pour un magistrat, dites-leur que, dans toutes vos décisions, vous ne chercherez que la gloire d'être applaudi par les personnes dont la faveur pourra vous conduire à l'honneur du consulat; ou, si vous craignez encore que les censeurs ne vous accusent de vouloir déjà briguer les suffrages par cette ambitieuse déclaration, dites-leur simplement que l'amour de vous-même sera toujours le motif et la mesure de votre amour pour la république. Non, je suis sûr, Torquatus, que ces sentiments épicuriens n'oseront jamais paraître dans aucune de vos harangues : vous nous y étalez tous les jours des maximes toutes contraires. A l'exemple des héros de votre nom, vous avez sans cesse à la bouche la loi et le devoir, la justice, l'équité, la bonne foi, la dignité de l'empire, la majesté du peuple romain, l'amour de la patrie, la gloire de mourir pour elle, tout ce que l'honneur le plus pur et le plus désintéressé peut dicter à une grande âme. Quand nous vous entendrons parler d'une manière si digne de vos ancêtres, nous admirons votre vertu; mais, si vous êtes bon épicurien, vous devez rire au fond du cœur de notre simplicité. Où est donc la bonne foi que vous venez de nous promettre? Vous nous parlez en Caton et vous pensez en Catilina; et comme nous avons deux sortes d'habillements, l'un pour le barreau et l'autre pour la maison, vous avez aussi deux sortes de langage, l'un pour le public et l'autre pour le particulier; l'un pour la salle d'audience et l'autre pour le cabinet. Cela est-il bien conforme à la droite raison? Comment pouvez-vous souffrir dans votre cœur des sentiments qui n'oseraient sortir de votre bouche dans un discours sérieux? La vérité peut-elle se trouver où la sincérité en se trouve pas? Pour moi, je vous le déclare, conclut l'orateur philosophe, la bonne foi est ma règle; je ne tiens pour vrai dans la morale que les sentiments honnêtes, noble, généreux, qui ne craignent de se produire ni devant le peuple, ni devant le sénat, ni devant les censeurs, et j'aurais honte de penser dans mon cabinet ce que j'aurais honte de dire à la face de tout l'univers.

C'est aussi, Messieurs, ma conclusion. Je ne puis recevoir un système qui entraîne dans la morale tant de conséquences odieuses, et dans la vie tant d'inconséquences ridicules.

DU VANDALISME ET DU CATHOLICISME DANS L'ART.

(FRAGMENTS.)

PAR LE COMTE DE MONTALEMBERT,

ANCIEN PAIR DE FRANCE, L'UN DES QUARANTE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Deuxième édition, revue et corrigée par l'auteur.

AVANT-PROPOS DE LA NOUVELLE ÉDITION.

En résumant sous ce titre, ***Du vandalisme et du catholicisme dans l'art***, divers écrits et discours qui ont été livrés au public, de 1833 à 1848, et en consentant à les voir reparaître dans l'une des vastes collections où M. l'abbé Migne assemble tous les trésors de la science religieuse, on n'a pas la prétention de croire que ces essais soient dignes de l'hospitalité qui leur est offerte à côté de tant d'œuvres célèbres et de tant d'auteurs illustres. On ne se figure pas surtout y avoir résumé toutes les règles, ou résolu tous les problèmes qui constituent l'art religieux. Mais en présence de l'immense révolution qui s'est opérée de notre vivant dans les idées du clergé et des fidèles sur tout ce qui touche à la liturgie, à l'art, à l'archéologie, à l'histoire, il a paru curieux et utile de constater quels efforts il a fallu pour effectuer cette transformation, et quelles difficultés l'on rencontrait au point de départ. Aujourd'hui l'œuvre est consommée, la théorie de l'art religieux est rétablie sur ses véritables bases; et tous les jours de généreux et salutaires efforts sont tentés pour en réaliser la pratique.

Comme on l'a dit ailleurs : « C'est une nouvelle renaissance qui s'opère sous nos yeux, renaissance qui est la contre-partie de celle du XVe et du XVIe siècles... Elle est manifeste dans l'art, comme dans la littérature, comme dans l'histoire, comme dans la société entière. On se plaît à la nier, à la combattre. On critique telle construction, tel livre, telle tentative avortée, telle exagération puérile. On a raison dans le détail, on se trompe sur l'ensemble. Les échecs partiels, la fausse direction, les excès, les ridicules, ne changent rien au résultat général. Quoi qu'on fasse, la marée monte, le flot marche. On ne sait pas, on ne voit pas bien ce qu'il gagne. Dans ses mouvements réguliers, mais intermittents, il semble reculer autant qu'avancer; et cependant chaque jour il fait sa conquête imperceptible, et chaque jour le rapproche du but fixé par l'éternelle sagesse et l'éternelle justice (843). »

Ce qu'il importe de ne pas oublier, et ce que démontreraient au besoin les pages qu'on va lire, c'est que cette rénovation de la science et de l'art catholique n'a été le fait d'aucun pouvoir, d'aucun prince, d'aucun pontife même. Elle est sortie spontanément de l'effort indépendant et désintéressé de quelques gens de cœur, pendant ces belles années de paix et de liberté qui ont signalé la régénération religieuse de la France, qui l'ont initiée à tous les genres de progrès, et dont les luttes fécondes et généreuses ont fait éclore toutes ces œuvres de foi, de dévouement et de charité, qui sont l'honneur et la consolation du présent.

Ch. DE MONTALEMBERT.

15 mars 1856.

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITION DE 1839.

Dans l'absence à peu près complète d'ouvrages propres à servir de guide aux personnes qui sont attirées vers l'étude des monuments de l'art chrétien, on a cru pouvoir, sans trop de présomption, recueillir divers fragments dictés par l'amour de ces trésors de l'antique foi, le désir de les conserver, et l'espoir de les voir un jour inspirer des œuvres qui renoueront la chaîne des bonnes et saintes traditions. Loin de nous la pensée d'avoir voulu combler, même en partie, la lacune si déplorable que laisse, dans notre éducation religieuse, historique et littéraire, le manque de traités complets sur les diverses branches de l'esthétique chrétienne. Notre seule ambition est de pouvoir offrir quelques idées catholiques et quelques faits nouveaux, résultant d'études assez approfondies sur ces objets, aux membres du clergé qui pourront se trouver chargés de la conservation ou de la construction d'édifices religieux, comme aussi aux jeunes gens qui manqueraient d'occasion pour s'instruire dans les contrées ou les livres de l'étranger.

Ayant longtemps éprouvé le besoin de quelques indications spéciales sur les produits de l'art, inspirés par la pensée catholique, dans le pays qui est le but de la plupart des voyageurs, nous avons en outre dressé, d'après nos observations personnelles, un tableau de toutes les œuvres des peintres italiens qui ont devancé ou résisté à l'envahissement du paganisme dans l'art et dans la société, commencé sous Laurent de Médicis, et achevé sous Louis XIV.

(843) *Des intérêts catholiques au* XIXe *siècle*, 3e édit., p. 37.

I.

DU VANDALISME EN FRANCE.

LETTRE A M. VICTOR HUGO.

Vous devez me permettre, Monsieur, de mettre sous la protection de votre nom mes insignifiants efforts en faveur d'une cause dont vous avez fait depuis longtemps la vôtre. Comment en effet s'occuper de notre art national, de nos monuments historiques, des sublimes débris de notre passé, sans songer tout d'abord à vous, qui, le premier en France, vous êtes constitué le champion de cette cause. Vous êtes descendu encore enfant dans l'arène pour elle, et depuis quatorze ans, depuis votre ode sur la *Bande noire* jusqu'aux pages indignées qui ont marqué d'un ineffaçable ridicule le vandalisme officiel et municipal de nos jours (843*), vous avez lutté pour elle sans fléchir; vous l'avez prise toute petite, et elle a grandi entre vos mains; vous l'avez parée de votre talent, et dotée de votre popularité. La voilà qui prend aujourd'hui son essor; la voilà qui fait battre une foule de jeunes et nobles cœurs; la voilà qui s'intronise dans toutes les véritables intelligences d'artistes. Si la victoire lui reste un jour, vous ne serez point oublié, Monsieur, votre mémoire sera toujours bénie par ceux qui ont voué un culte à l'histoire et aux souvenirs de la patrie; et la postérité inscrira parmi vos plus belles gloires celle d'avoir le premier déployé un drapeau qui pût rallier toutes les âmes jalouses de sauver l'art en France.

Vous ne pouvez pas combattre seul, je le sais, vous ne dédaignez aucun auxiliaire; vous ne demandez pas mieux, dans cette œuvre grande et sainte, que de vous associer les plus obscurs, les plus maladroits travailleurs : vous ne demandez que de l'indignation contre les barbares, de l'amour pour le passé. Je me présente à vous avec ces deux conditions. Des voyages entrepris dans un but tout à fait étranger à l'art m'ont fait découvrir des attentats contre lui dont je frémis encore, et que j'ai hâte de livrer à la publicité. En ce qui touche à l'art, je n'ai la prétention de rien savoir, je n'ai que celle de beaucoup aimer. J'ai pour l'architecture du moyen âge une passion ancienne et profonde : passion malheureuse, car, comme vous le savez mieux que personne, elle est féconde en souffrances et en mécomptes; passion toujours croissante, parce que plus on étudie cet art divin de nos aïeux, plus on y découvre de beautés à admirer, d'injures à déplorer et à venger; passion avant tout religieuse, parce que cet art est à mes yeux catholique avant tout, qu'il est la manifestation la plus imposante de l'Eglise dont je suis l'enfant, la création la plus brillante de la foi que m'ont léguée mes pères. Je contemple ces vieux monuments du catholicisme avec autant d'amour et de respect que ceux qui dévouèrent leur vie et leurs biens à les fonder : ils ne représentent pas pour moi seulement une idée, une époque, une croyance éteinte; ce sont les symboles de ce qu'il y a de plus vivace dans mon âme, de plus auguste dans mes espérances. Le vandalisme moderne est non-seulement à mes yeux une brutalité et une sottise, c'est de plus un sacrilége. Je mets du fanatisme à le combattre, et j'espère que ce fanatisme suppléera auprès de vous à la tiédeur de mon style et à l'absence complète de toute science technique.

Vous conviendrez avec moi que l'époque actuelle exige la réunion de tous les efforts individuels, même les plus chétifs, pour réagir contre le vandalisme, et que, parmi ceux qui s'intéressent encore à l'art, nul n'a le droit d'invoquer sa faiblesse pour se dispenser de prêter à cet art agonisant un secours tardif. Sans parler de ce qui se passe en province, de ces arènes de Nîmes transformées en écuries de cavalerie, de ce marché aux veaux construit sur l'emplacement de l'abbaye de Saint-Bertin, de ce cloître de Soissons changé en tir d'artillerie, de la fameuse tour de Laon, dont vous avez dénoncé la destruction à la fois comique et honteuse; sans parler de tout cela, ne voyons que ce qui se passe sous nos yeux, en plein Paris : c'est-à-dire les ruines de Saint-Germain-l'Auxerrois et de la chapelle de Cluny, un théâtre infâme installé sous les voûtes d'une charmante église gothique (844), une autre rasée après avoir servi longtemps d'atelier de dissection (845), l'altération des Tuileries, et en face de ces ruines, le type des reconstructions officielles, ce gâchis de marbre et de dorures qu'on nomme le palais de la Chambre des députés. N'en voilà-t-il pas assez pour convaincre les plus incrédules? Le moment presse pour que chacun, à défaut d'autre ressource, vienne flétrir d'une inexorable publicité tous les attentats de ce genre.

Le moment presse encore, parce qu'il est urgent de dérober la France à la réprobation dont doivent la frapper tous les étrangers, quand ils comparent le vandalisme méthodique et réfléchi qui règne en France, avec

(843*) Voyez dans la livraison du 1er mars 1832 de la *Revue des Deux-Mondes*, l'article intitulé *Guerre aux démolisseurs*.

(844) Saint-Benoît.

(845) Saint-Côme.

les efforts de tous les peuples pour dérober au temps les restes des siècles passés et des races éteintes. Partout ailleurs qu'en France, on entoure d'une vénération filiale ces souvenirs d'un autre âge, ces grandes et éclatantes pages de l'histoire de l'humanité, que l'architecture s'est chargée d'écrire, et surtout ces basiliques sublimes où les générations sont venues, l'une après l'autre, prier et reposer devant leur Dieu. Dans tous les pays de l'Europe et jusque sur les confins de la Laponie, on trouve partout ce culte des monuments du passé qui honore les hommes du présent; le désir de conserver dans leur originalité primitive ces monuments a même remplacé presque partout la manie de refaire l'art païen et de rajeunir avec son secours l'art des Chrétiens (846). La plus heureuse réaction s'est manifestée partout en faveur de la vérité historique et du respect des créations anciennes. La France seule est restée en dehors et en arrière de ce mouvement. En Italie, pays où le paganisme de la prétendue renaissance a fait le plus de progrès et jeté les plus profondes racines, on n'en lit pas moins sur la façade de la cathédrale de Naples, une inscription où le cardinal-archevêque s'enorgueillit d'avoir fait réparer cette façade sans changer son caractère gothique: *Nec Gothica delevit urbis senescentis monumenta artium perennitati*. En Angleterre, il y a plus d'un siècle que toutes les églises sont restaurées et construites sur le modèle de celles du moyen âge; si ces copies, dont plusieurs sont très-remarquables, manquent de la vie que donne l'inspiration originale, elles ont le grand mérite de la convenance et de l'harmonie avec les idées qu'elles représentent: de l'architecture religieuse, la réaction gothique a passé dans l'architecture civile; les riches propriétaires se font bâtir des châteaux qui reproduisent exactement les types des différents âges de la féodalité, tandis que les particuliers, les corporations, les diocèses, les comtés, s'imposent les plus grands sacrifices, pour conserver dans leur intégrité tous les monuments originaux de ces âges, et pour leur rendre leur aspect primitif. Dans la pauvre Irlande, lorsque le paysan catholique peut dérober aux exactions du clergé protestant et aux clameurs de sa famille affamée quelque chétive offrande, pour la consacrer à élever une humble chapelle auprès des églises bâties par ses pères et que les tyrans hérétiques lui ont volées, c'est toujours une chapelle gothique. Jamais le prêtre de ce peuple opprimé n'est infidèle au type inspiré par le catholicisme, et lorsque la vieille foi du peuple est ramenée par la liberté dans ce modeste asile, elle y retrouve les formes gracieuses et consacrées des demeures de sa jeunesse. En Belgique, pays de véritable foi et surtout de véritable liberté, un des premiers soins du nouveau gouvernement a été d'interdire, par une circulaire aux gouverneurs de province, la destruction de tout monument historique quelconque. En Allemagne, le culte du passé dans l'art et l'influence de ce passé sur les constructions modernes ont atteint un degré de popularité inouï, et promettent à cette contrée illustre d'être la patrie de l'art régénéré, la seconde Italie de l'Europe moderne. Ce culte est universel et triomphe de toutes les différences d'opinions, de religions, de mœurs, qui divisent la race germanique. Le roi de Prusse, souverain protestant et intolérant, prélève sur tout le grand-duché du Bas-Rhin un impôt spécial, nommé *impôt de la cathédrale*, exclusivement consacré à l'entretien et à l'achèvement graduel de la cathédrale catholique de Cologne, métropole de l'art catholique et de l'architecture gothique. Le prince royal, son fils, a dépensé des sommes énormes pour réparer les dévastations commises par les Français à Marienbourg, ancien et célèbre chef-lieu de l'ordre teutonique; il en fait sa résidence favorite. Au midi, le roi de Bavière, avec sa liste civile de 5,000,000 de francs, ne se contente pas de faire exécuter à *vingt-six* peintres, dans ses divers châteaux, des fresques qui reproduiront, en les popularisant, toutes les épopées chevaleresques et nationales du moyen âge; il remplit sa capitale d'églises vraiment chrétiennes, parmi lesquelles on remarquera surtout celle de Saint-Louis, dont l'architecture sera romane, et qui sera peinte à fresque du haut en bas, à l'instar de plusieurs églises d'Italie, et surtout de la triple basilique d'Assise, par le célèbre Cornelius. Ce même souverain a profité de la découverte qu'a faite M. Franck, qui a retrouvé et perfectionné le secret de teindre les vitraux des couleurs les plus tenaces et les plus brillantes, pour doter la vieille cathédrale de Ratisbonne d'un grand nombre de verrières de la plus rare beauté pour la composition comme pour le coloris, au prix de 20 à 25,000 francs chacune. Ce prince ne fait du reste que s'associer au merveilleux élan qu'a pris l'art allemand depuis plusieurs années, élan qui date, en architecture, de l'apparition du grand ouvrage de M. Boisserée sur la cathédrale de Cologne, et en peinture, de l'œuvre patriotique qu'ont accomplie ce même M. Boisserée et son frère, en conservant pour l'Allemagne la collection des chefs-d'œuvre de l'ancienne école belge et allemande qu'ils avaient sauvée et recueillie pendant les dévastations des guerres de Napoléon. J'espère vous entretenir un jour, plus au long, de la nouvelle école allemande, et surtout de celle de peinture, qui chaque jour jette un nouvel éclat sous la double direction d'Overbeck et de Cornelius. Est-il besoin de vous dire qu'à cette réaction active vers l'art antique correspond le

(846) Depuis qu'il a écrit ces lignes, l'auteur a eu occasion de se convaincre que le vandalisme était malheureusement encore très-dominant à l'étranger, surtout en Suisse et en Italie. Il fait donc ses réserves sur ce point. Voyez du reste l'*Appendice* à ce fragment à la col. 1141.

soin le plus scrupuleux et le plus tendre de toutes ses beautés, de toutes ses ruines. Les invasions des Suédois et des Français, et, dans quelques contrées, la sécularisation des souverainetés ecclésiastiques ont multiplié ces ruines; mais je ne crois pas qu'il y en ait une seule que l'on puisse imputer à la froide barbarie ou à l'avidité de la population environnante. Un attentat de ce genre serait signalé aussitôt par les organes innombrables de la presse littéraire et scientifique; une réprobation populaire et religieuse s'attacherait au nom des coupables : ils seraient mis au ban de la nationalité allemande.

Il n'y a donc que la France, où le vandalisme règne seul et sans frein. Après avoir passé deux siècles et puis trente ans à déshonorer par d'impures et grotesques additions nos vieux monuments, le voilà qui reprend ses allures terroristes et qui se vautre dans la destruction. On dirait qu'il prévoit sa déchéance prochaine, tant il se hâte de renverser tout ce qui tombe sous son ignoble main. On tremble à la seule pensée de ce que chaque jour il mine, balaye ou défigure. Le vieux sol de la patrie, surchargé comme il l'était des créations les plus merveilleuses de l'imagination et de la foi, devient chaque jour plus nu, plus uniforme, plus pelé. On n'épargne rien : la hache dévastatrice atteint également les forêts et les églises, les châteaux et les hôtels de ville; on dirait une terre conquise d'où les envahisseurs barbares veulent effacer jusqu'aux dernières traces des générations qui l'ont habitée. On dirait qu'ils veulent se persuader que le monde est né d'hier et qu'il doit finir demain, tant ils ont hâte d'anéantir tout ce qui semble dépasser une vie d'homme. On ne sait pas même respecter les ruines qu'on a faites, et tandis qu'on cite en Angleterre des seigneurs qui dépensent, chaque année, un revenu considérable pour préserver celles qui se trouvent sur leur domaine; tandis qu'en Allemagne les populations choisissent les décombres des vieux châteaux pour y tenir leurs assemblées libérales, comme pour mettre leur liberté renaissante sous la protection des anciens jours; chez nous, nous ne laissons pas même le temps accomplir son œuvre, nous refusons à la nature son deuil de mère. Car la nature, toujours douce et aimante, l'est surtout envers les ruines que l'homme a faites; elle semble se plaire à les orner de ses plus belles parures, comme pour les consoler de leur abandon et de leur nudité. Et nous, nous leur arrachons leur linceul de verdure, leur couronne de fleurs; nous violons ces tombeaux des siècles passés. L'ancien seigneur les met à l'encan et les vend au plus offrant : le nouveau bourgeois les achète, et s'il ne daigne pas leur donner une place dans ses constructions nouvelles, il les recrépit et les enjolive sur place. Tous deux se coalisent pour déshonorer ces vieilles pierres.

Les longs souvenirs font les grands peuples. La mémoire du passé ne devient importune que lorsque la conscience du présent est honteuse. Ce sera dans nos annales une bien triste page que ce divorce prononcé contre tout ce que nos pères nous ont laissé pour nous rappeler leurs mœurs, leurs affections, leurs croyances. Rien de plus naturel que ce divorce dans le premier moment de la réaction populaire contre l'ancien ordre social et politique; mais y persévérer après la victoire, y persévérer avec récidive en face de l'Europe surprise et dédaigneuse; immoler aux préjugés les plus arriérés ce qui fait le charme d'une patrie et la gloire de l'art, c'est un crime national dont il n'y a pas d'exemple dans l'histoire. J'ignore quelle peine la postérité infligera à ce mépris stupide que nous tirons de notre nullité moderne, pour le lancer à la figure des chefs-d'œuvre de nos pères; mais cette peine sera grave et dure. Nous la mériterons, non-seulement par nos œuvres de destruction, mais encore par les vils usages auxquels nous consacrons ce que nous daignons laisser debout. Le mont Saint-Michel, Fontevrault, Saint-Augustin-lez-Limoges, Clairvaux, ces gigantesques témoignages du génie et de la patience du moyen âge, n'ont pas eu, il est vrai, le sort de Cluny et de Cîteaux, mais le leur n'est-il pas encore plus honteux, et ne vaudrait-il pas mieux pouvoir errer sur les débris de ces célèbres abbayes que les voir, toutes flétries et mutilées, changées en honteuses prisons, et devenir le repaire du crime et des vices les plus monstrueux, après avoir été l'asile de la douleur et de la science? Croira-t-on dans l'avenir que, pour inspirer à des Français quelque intérêt pour les souvenirs d'un culte qu'ils ont professé pendant quatorze siècles, il faille démentir leur origine et leur destination sacrée? Il en est ainsi cependant. On ne parvient à fléchir les divans provinciaux, les savants de l'empire, qu'en invoquant le respect dû au paganisme. Si vous pouvez leur faire croire qu'une église du genre *antégothique* a été consacrée à quelque dieu romain, ils vous promettront leur protection, ouvriront leurs bourses, tailleront même leur plume pour honorer votre découverte d'une dissertation. On n'en finirait pas si l'on voulait énumérer toutes les églises romaines qui doivent la tolérance qu'on leur accorde à cette ingénieuse croyance. Je ne veux citer que la cathédrale d'Angoulême dont l'inappréciable façade n'a été conservée que parce qu'il a été gravement établi que le bas-relief du Père éternel qui y figure entre les symboles consacrés des quatre évangélistes, était une représentation de Jupiter. On lit encore sur la frise du portail de cette cathédrale : Temple de la Raison.

Et ne croyez pas que ce soit la religion seule que l'on répudie ainsi. Ne croyez pas que les souvenirs purement historiques, les souvenirs même de poésie et d'amour échappent aux outrages du vandalisme. Tout est confondu dans la proscription. A Limoges, on a eu la barbarie de détruire le monument devenu célèbre sous le nom du *bon mariage*.

C'était le tombeau de deux jeunes époux du Poitou, partis peu de temps après leurs noces, pour aller en pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle. La jeune femme mourut en route à Limoges ; le mari alla accomplir son vœu, puis revint mourir de douleur à Limoges. Lorsqu'on vint pour l'inhumer dans le tombeau qu'il avait élevé à sa femme, celle-ci, selon la tradition populaire, se retira d'un côté pour lui faire place. C'est ce même tombeau qui a été détruit, et pas une voix ne s'est élevée pour le sauver (847.) A Avignon, l'église de Sainte-Claire, où Pétrarque vit Laure pour la première fois, le vendredi saint de l'an 1328, l'église qu'il avait bénie dans ce sonnet fameux :

> Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno
> E la stagione, e 'l tempo, e l'hora, e 'l punto,
> E 'l bel paëse, *e 'l loco*, ov' io fui giunto
> Da due begli occhi, che legato m'hanno, etc.

cette église a péri avec cent autres ; elle est transformée aujourd'hui en manufacture de garance. L'église des Cordeliers, où reposait la dépouille de cette belle et chaste Laure, à côté de celle du brave Crillon, a été rasée pour faire place à un atelier de teinture ; il n'en reste debout que quelques arceaux : la place même de ses cendres n'est marquée que par une ignoble colonne, élevée par les ordres d'un Anglais et décorée d'une inscription risible.

Les Goths eux-mêmes, les Ostrogoths n'en faisaient pas tant. L'histoire nous a conservé le mémorable décret de leur roi Théodoric, qui ordonne à ses sujets vainqueurs de respecter scrupuleusement tous les monuments civils et religieux de l'Italie conquise.

Ces faits que je viens de citer me rappellent que je dois vous faire connaître quelques-uns de ceux que j'ai recueillis pendant mes rapides courses dans le Midi. J'en profiterai pour justifier une sorte de classification qu'il m'a semblé naturel d'établir, en cherchant à apprécier le caractère des ravages du vandalisme dans les provinces de France que j'ai parcourues. Je n'entends nullement la garantir pour les autres. J'y joindrai quelques détails spéciaux sur les monuments du moyen âge, à Toulouse et à Bordeaux, que j'ai eu l'occasion de voir plus complétement.

Tout le monde doit reconnaître que le vandalisme moderne se divise en deux espèces bien différentes dans leurs motifs, mais dont les résultats sont également désastreux. On peut les désigner sous le nom de vandalisme *destructeur* et de vandalisme *restaurateur*.

Chacun de ces vandalismes est exploité par différentes catégories de vandales, que je range dans l'ordre suivant, en assignant à chacune d'elles le rang que lui mérite son degré d'acharnement contre les *vieilleries*.

I. VANDALISME DESTRUCTEUR.

Première catégorie. —	Le gouvernement.
2e »	Les maires et les conseils municipaux.
3e »	Les propriétaires.
4e »	Les conseils de fabriques et les curés.

En 5e lieu, et à une très-grande distance des précédents, l'émeute.

II. VANDALISME RESTAURATEUR.

Première catégorie. —	Le clergé et les conseils de fabrique.
2e »	Le gouvernement.
3e »	Les conseils municipaux.
4e »	Les propriétaires.

L'émeute a au moins l'avantage de ne rien restaurer.

Je vous fais grâce du vandalisme constructeur, parce que le dégoût qu'il inspire n'est pas même tempéré par l'indignation. Qui est-ce qui aurait le courage de s'indigner à la vue des palais de justice, des hôtels de ville, des bourses, des églises à la façon de Notre-Dame de Lorette, et des autres plaisantes œuvres qui bourgeonnent sous les auspices du conseil des bâtiments civils ?

Je dois maintenant justifier la classification que je viens d'établir par l'énumération de certains traits, de certains détails que j'ai vus de mes propres yeux. Ils sont en petit nombre, mais j'espère qu'ils suffiront pour vous convaincre que je n'ai fait de passe-droit à aucune de mes catégories.

1° *Le gouvernement et la liste civile.*

J'assigne le premier rang au gouvernement, non-seulement à cause de ce qu'il a fait, mais encore à cause de ce qu'il laisse faire. Et comment ne serait-il pas responsable de tout ce qui se dévaste, de tout ce qui se dégrade en France, lui qui s'arroge le droit d'intervenir dans toutes les démarches de la vie civile, sociale, religieuse des Français ? Comment lui qui, armé de tous les articles qu'il puise dans le fouillis impur de notre législation, enlace de son despotisme chaque commune, chaque famille, chaque individu qui cherche à se développer, lui qui tient le compte de tous les cailloux de nos routes, lui dont il faut obtenir la royale autorisation pour déraciner les chênes pourris, lui qui s'en va prendre chaque petit garçon de France pour le jeter dans ses colléges, lui qui tient la main à tous les tripots, à tous les égoûts ; comment ! il n'aurait pas le temps de veiller aussi un peu aux monuments qui font la gloire et l'ornement du pays ! et dans sa vaste sollicitude il ne daignerait pas embrasser cette fortune de la France et de l'art dont les déficits vont toujours croissant (848) !

Et remarquez bien, Monsieur, que je parle ici du pouvoir en général et non d'aucun pouvoir en particulier. Depuis plusieurs siècles, il ne change malheureusement pas

(847) Cet acte de vandalisme n'a heureusement pas été consommé : le précieux monument a été sauvé, et M. l'abbé Texier, supérieur du petit séminaire du Dorat, l'un de nos plus savants archéologues, lui a consacré une notice pleine d'intérêt, en 1840.

(848) Il faut se rappeler que ces lignes ont été écrites en 1833, et qu'alors le gouvernement n'avait

de nature en changeant d'usufruitier. Quant au vandalisme qui nous régit aujourd'hui, il me semble que vous en avez fait votre domaine, et qu'il y aurait de la témérité à marcher sur vos traces. Je vous le laisse donc à flétrir. N'oubliez seulement pas, je vous en supplie, la mémorable mise à l'encan des tours de Bourbon-l'Archambault, mesure dont la clameur de haro du public a fait justice, mesure qui ne fut pas adoptée par mégarde, comme on l'a dit, mais bien, s'il faut en croire une autorité honorable et sûre, par calcul et pour *allécher quelque fanatique de royalisme.*

Le pouvoir d'aujourd'hui ne fait donc qu'imiter ses prédécesseurs, qui l'ont dignement précédé dans la carrière. Les ravages que je vais vous dévoiler doivent principalement leur être imputés. Figurez-vous Fontevrault, la célèbre, la royale, l'historique abbaye de Fontevrault, dont le nom se trouve presque à chaque page de nos chroniques des XIe et XIIe siècles; Fontevrault, qui a eu quatorze princesses de sang royal pour abbesses, et où ont été dormir tant de générations de rois, qu'on lui avait donné le nom de *Cimetière des rois;* Fontevrault, merveille d'architecture avec ses cinq églises et ses cloîtres à perte de vue, aujourd'hui flétrie du nom de *maison centrale de détention.* Et si l'on s'était encore borné à lui assigner cette misérable destination! Mais ce n'est pas tout; pour la rendre digne de son sort nouveau, on a tout détruit; ses cloîtres ont été bloqués, ses immenses dortoirs, ses réfectoires, ses parloirs, rendus méconnaissables; ses cinq églises détruites; la première et la principale, belle et haute comme une cathédrale, n'a pas même été respectée; la nef entière a été divisée en trois ou quatre étages, et métamorphosée en ateliers et en chambrées. On a bien voulu laisser le chœur à son usage primitif, et il serait encore admirable de pureté et d'élévation, si les vandales, non contents d'en avoir brisé tous les vitraux, ne l'avaient encore couvert, depuis la voûte jusqu'au pavé, d'un platras tellement épais, tellement copieux, qu'il est, je vous assure, fort difficile de distinguer la forme des pleins-cintres des galeries supérieures. On est aveuglé par la blancheur éblouissante de ce platras; il a été appliqué pendant la restauration. Les seuls débris du *Cimetière des rois*, les quatre statues inappréciables de Henri II d'Angleterre, de sa femme Eléonore de Guienne, de Richard Cœur-de-Lion, et d'Isabelle, femme de Jean-sans-Terre, gisent dans une sorte de trou voisin. La fameuse *tour d'Evrault*, malgré tous les efforts des antiquaires du pays pour la faire respecter en considération de sa prétendue origine païenne, a été livrée aux batteurs de chanvre; la poussière a confondu tous les ornements et tous les contours de son intérieur en une seule masse noirâtre, et sa voûte octogone, qui offre des particularités de construction unique, ne peut manquer de s'écrouler bientôt, grâce à l'ébranlement perpétuel que produit cette opération.

A Avignon, la ville papale, la ville aux mille clochers, la ville *sonnante*, comme l'appelait Rabelais, on voyait d'innombrables monuments de l'influence du Saint-Siége sur l'art, dans un temps où l'art était exclusivement catholique, à la différence de Rome où, par une anomalie déplorable, aucun édifice remarquable ne porte l'empreinte des siècles où la foi faisait surgir sur tout le sol chrétien ces merveilles d'architecture dont le christianisme seul avait inventé les formes et les détails profondément symboliques. De tous ces monuments, le plus rare était à coup sûr le palais des Papes, habité par tous ceux qui passèrent le XIVe siècle en France. Je ne pense pas qu'il existe en Europe un débris plus vaste, plus complet et plus imposant de l'architecture civile ou féodale du moyen âge. Le voyageur, qui, arrivant du Rhône, aperçoit de loin, sur son rocher, ce groupe de tours, liées entre elles par de colossales arcades, à côté de l'illustre cathédrale, est saisi de respect. Je n'ai vu nulle part l'ogive jetée avec plus de hardiesse. On dirait les gerbes d'un feu d'artifice lancées en l'air et retenues, avant de tomber, par une main toute puissante. On ne saurait concevoir un ensemble plus beau dans sa simplicité, plus grandiose dans sa conception. C'est bien la papauté tout entière, debout, sublime, immortelle, étendant son ombre majestueuse sur le fleuve des nations et des siècles qui roule à ses pieds.

Eh bien! ce palais n'a pas trouvé grâce devant les royaux protecteurs de l'art en France. L'œuvre de destruction a été commencée par Louis XIV; après qu'il eut confisqué le comtat Venaissin sur son légitime possesseur, il fit abattre la grande tour du palais pontifical, qui dominait les fortifications récentes de Villeneuve d'Avignon. La révolution en fit une prison, et une prison douloureusement célèbre par le massacre de la Glacière. L'empire ne paraît avoir rien fait pour l'entretenir. La restauration a systématisé sa ruine. Certes, ce palais unique avait bien autrement le droit d'être classé parmi les châteaux royaux, que les lourdes masures de Bordeaux ou de Strasbourg; certes, le roi de France ne pouvait choisir dans toute l'étendue de son royaume un lieu plus propice à sa vieille majesté, au milieu de ces popu-

pas encore manifesté la tendance généreuse et conservatrice qui a signalé les efforts des ministères de l'intérieur et de l'instruction publique depuis cette époque. L'auteur, alors âpre dans sa censure, a été depuis le premier à rendre hommage aux nouvelles et bienveillantes allures du pouvoir. Déjà alors M. Guizot avait signalé son premier passage au pouvoir, en 1830, par la création de l'inspection générale des monuments historiques, confiée à M. Vitet. Mais, faute d'allocations au budget, lesquelles ne furent votées que plus tard, cette création n'avait point encore produit les excellents résultats qu'elle a donnés depuis.

lations méridionales qui avaient encore foi en elle. Mais point. En 1820, il fut converti en caserne et en magasin, sans préjudice toutefois des droits de la justice criminelle, qui y a conservé sa prison. Aujourd'hui tout est consommé; il ne reste plus une seule de ces salles immenses dont les rivales n'existent certainement pas au Vatican. Chacune d'elles a été divisée en trois étages, partagée par de nombreuses cloisons; c'est à peine si, en suivant d'étage en étage les fûts des gigantesques colonnes qui supportaient les voûtes ogives, on peut reconstruire par la pensée ces enceintes majestueuses et sacrées, où trônait naguère la pensée religieuse et sociale de la chrétienté. L'extérieur de l'admirable façade occidentale a été jusqu'à présent respecté, mais voilà tout : une grande moitié de l'immense édifice a été déjà livrée aux démolisseurs; dans tout ce qui reste, ses colossales ogives ont été remplacées par trois séries de petites fenêtres carrées, correspondantes aux trois étages de chambrées dont je viens de parler : le tout badigeonné proprement et dans le dernier goût. Dans une des tours, de merveilleuses fresques, qui en couvraient la voûte, ne sont plus visibles qu'à travers les trous du plancher, l'escalier et les corridors de communication ayant été démolis. D'autres, éparses dans les salles, sont livrées aux dégradations des soldats, et aux larcins des touristes anglais et autres. Le gouvernement actuel, pour ne pas rester en faute à l'égard de ses prédécesseurs, vient d'arrêter la démolition des arcades de la partie orientale, pour faire une belle cour d'exercice. Définitivement l'art et l'histoire ont de moins un monument unique, et les gouvernements *tutélaires* une tache de plus.

Je ne puis m'empêcher de transcrire ici quelques passages d'une lettre que m'écrit à ce sujet un jeune industriel d'Avignon. Ils vous montreront combien il y a souvent d'intelligence et d'élévation enfouies dans nos provinces disgrâciées. Voici ces paroles :

« Sur un sol où le culte des souvenirs historiques conserverait quelques autels, on adorerait ces nobles débris. Tandis que les ruines vont tous les jours s'amoncelant sur notre vieille terre d'Europe, on ne croirait pas qu'il fût possible de dédaigner un des plus beaux monuments que la foi religieuse du moyen âge ait transmis à l'incrédulité du nôtre. Si le palais de Jean XXII est devenu une caserne du maréchal Soult; si, à ces fenêtres où paraissait la figure radieuse des pontifes pour jeter une bénédiction solennelle *urbi et orbi*, l'œil n'aperçoit plus aujourd'hui que des baudriers, des équipements du soldat se séchant au soleil ; si ces salles, autrefois remplies de cardinaux, d'évêques, de fidèles, accourus de tous les points du monde chrétien, sont en ce moment des cuisines, des ateliers, on a le droit de gémir et de maudire tout bas le siècle qui a pu faire une saisie si brutale, une confiscation si violente de tout ce qu'il y a de plus doux dans la mémoire des hommes. »

Notez qu'il n'y a aucune excuse, aucun prétexte pour cette froide barbarie. Il n'y a pas une de ces pierres pontificales qui ne soit blanche, solide, adhérente aux autres, comme si elle avait été posée hier; elles ont essuyé cinq cents hivers comme un jour; le temps s'est incliné devant elles et a passé outre. Il a fallu que la chétive main des pouvoirs modernes vînt tout exprès souiller et vexer cette grande chose.

Un sort plus triste encore, s'il est possible, attend le château d'Angoulême, bien moins vaste et moins grandiose, mais à qui sa position admirable et ses souvenirs chevaleresques auraient dû concilier le respect des siècles. C'est là qu'expira avec gloire la féodalité armée, lorsque le duc d'Épernon, qui en était gouverneur, y conduisit la veuve de Henri IV, et y maintint, contre toutes les forces royales, les droits d'une femme et de son épée. Il en reste encore trois fort belles tours qui renferment des salles renommées pour leur beauté et leur étendue, décorées des insignes de la maison de Lusignan, qui les fit construire. Le public n'y est plus admis, parce qu'on en a fait un dépôt de poudre à canon. Le tout doit être abattu, sauf la tour du télégraphe, afin que la ville d'Angoulême puisse posséder une rue Louis-Philippe, qui permette de voir de la place du marché la nouvelle préfecture, laquelle a un toit en ardoises et six paratonnerres.

A Foix, il y a pis que destruction, il y a restauration et même construction. Imaginez-vous une seconde édition des méfaits de la Conciergerie à Paris. Au milieu d'une noble vallée, resserrée par de hautes montagnes qui préludent aux Pyrénées, on voit un rocher isolé que baignent les ondes rapides de l'Ariége. Au pied de ce rocher, un charmant édifice du XVe siècle sert encore de palais de justice ; sur son sommet s'élevait le château de ces fameux comtes de Foix qui luttèrent avec un si indomptable courage contre les rois de France et d'Aragon, et qui finirent avec ce Gaston, qui eût été le dernier des chevaliers si Bayard ne lui eût survécu. Il reste de ce château trois très-belles tours, à peu près isolées, d'époques différentes, mais toutes trois antérieures au XVe siècle : elles jouissent d'une célébrité proverbiale dans toutes les contrées environnantes. Eh bien ! on les a masquées, plâtrées, abîmées par un amas de pierres blanchies en forme de caserne que l'on a jugé nécessaire à l'exécution du plan qui a transformé ce monument en prison. Pour me servir de l'expression des gens du pays, on a affublé ces vieilles tours d'un bonnet de coton.

Il faut encore nommer Eysse, célèbre abbaye, près Villeneuve d'Agen, qui est aussi transformée en maison centrale de détention, ce qui a motivé la destruction de deux églises, l'une, celle des religieux, célèbre par sa beauté, l'autre, celle de la paroisse même, qui avait le malheur de se trouver sur la limite des nouvelles constructions. Il paraît que de tout temps le vandalisme a

été du goût des monarchies modernes. Je lisais dernièrement, dans une vieille histoire du Cambrésis par Le Carpentier (Leyde 1664, p. 158), que Charles-Quint fit détruire à Cambrai la magnifique église collégiale de Saint-Géry, pour en consacrer les matériaux à la construction d'une citadelle, dont il se servit ensuite pour ôter à la ville ses droits et priviléges. A Gand, il en agit de même : la vieille et immense église de Saint-Bavon, avec son monastère, fut rasée par cet empereur catholique, pour faire place à une citadelle. Louis XIV témoigna le même respect pour la religion et pour l'art, lorsque, après avoir arraché la Franche-Comté à la couronne d'Espagne, sous laquelle elle vivait heureuse et libre, il fit abattre la vénérable cathédrale de Besançon, Saint-Etienne, le berceau de la foi dans cette province si catholique, pour agrandir les ouvrages de sa citadelle monarchique (849).

En voilà assez sur les exploits des gouvernements modernes en fait de beaux-arts. Ne serait-ce pas du reste une illusion que cette croyance invétérée à la nécessité de la protection du pouvoir pour l'art? Les artistes eux-mêmes n'ont-ils pas été trop souvent enclins à mêler leurs voix et leurs souhaits aux idées de la foule sur cette matière? N'ont-ils pas trop souvent oublié que, pour être fidèle à la sainteté de sa mission, l'artiste, comme le prêtre, ne doit être que l'homme de Dieu et du peuple? En France surtout, les grands noms de François Ier, de Louis XIV, ont établi une sorte de foi traditionnelle dans l'influence tutélaire du pouvoir. Et cependant n'y a-t-il pas entre les ébats courtisanesques de l'art sous ces monarques et sa gigantesque popularité au moyen âge tout l'intervalle qui sépare la chapelle de Versailles de Notre-Dame? En Italie, en Allemagne, n'est-ce pas la même différence? Je ne sais quelle popularité de commande s'est attachée au nom des Médicis dans la superficielle et menteuse histoire telle que nous l'a léguée le XVIIIe siècle; on dirait que l'art a contracté une dette sacrée envers cette race de marchands couronnés et oppresseurs. Mais qu'on aille donc à Florence; qu'on fasse deux parts des monuments de cette ville; que l'on prenne pour point de séparation le jour où Laurent de Médicis, haletant sur son lit de mort, tourne le dos à Savonarole, qui lui offre l'absolution à condition que, par une parole suprême, il rende la liberté à Florence; que l'on compare ces deux moitiés de la métropole de l'art italien, et nous défions les courtisans les plus aveugles de ne pas déplorer, esthétiquement au moins, la révolution qui jeta Florence sous les pieds de la souveraineté absolue. Michel-Ange le sentait bien; car, lorsqu'en 1527, Florence expulsa les Médicis et proclama qu'elle n'avait d'autre roi que Jésus-Christ, il laissa là les tombeaux qu'il élevait pour les ancêtres de ces Médicis à Saint-Lorenzo, entreprit de fortifier toute l'enceinte de la ville, prêta mille écus à la république, se fit nommer un des neuf commissaires des affaires militaires, revint ensuite de Venise, au plus fort du siége, pour diriger la défense, et ne cessa de combattre qu'au dernier moment contre ces protecteurs de l'art. Croyons avec lui que le pouvoir, à toutes les époques, possède l'incontestable faculté de dégrader et de dépopulariser l'art, mais bien rarement de le ranimer et de l'inspirer.

Pardon, Monsieur, de cette digression. Je passe à ma seconde catégorie de vandales.

2° Les autorités municipales.

Je n'ai certes rien à vous offrir dans cette catégorie de comparable à votre histoire de la délibération du conseil municipal de Laon sur la tour de Louis d'Outremer; mais je me flatte, ou plutôt je rougis d'avoir à consigner quelques traits qui montreront que ces messieurs ont des émules dignes d'eux sur tous les points du pays. Voici, par exemple, messieurs du conseil municipal de Poitiers qui ont ingénieusement fait détruire les antiques et célèbres remparts de leur ville, qui lui donnaient un aspect si original et si attrayant, pour les remplacer par un petit mur à hauteur d'homme, dans le genre de celui qui entoure Paris, accompagné de grilles en fer qui servent de portes et de barrières à l'octroi. A Villeneuve d'Agen, c'est encore mieux que cela : aux portes de cette ville, sur une hauteur qui domine le cours du Lot, s'élevait le château de Pujols qui était un des monuments les plus vastes et les plus magnifiques du moyen âge dans ces contrées; ce château, quoique pillé et dévasté à l'intérieur, et malgré sa position exposée, avait survécu à la révolution et était devenu la propriété de la ville. Il y a quatre ans, le conseil municipal l'a fait détruire, et voici comment. On avait conçu le projet d'agrandir la prison d'Eysse, voisine de la ville. Les matériaux manquaient : un entrepreneur se présente et propose d'acheter et de démolir le vieux château pour en consacrer les pierres à ce nouvel usage. Le conseil trouve l'offre intelligente et avantageuse; mais des débats s'élèvent sur le prix. Le conseil, voulant faire une bonne affaire en même temps qu'une œuvre d'art, demande 100 louis de ses ruines : l'entrepreneur n'en veut donner que 1,800 francs. De guerre lasse on accepta ses offres, et le château est tombé moyennant 1,800 fr. de profit pour la caisse municipale.

A Agen, la belle cathédrale de Saint-Etienne a été abattue sous l'empire, parce qu'il eût coûté trop cher de la réparer.

(849) De nos jours (1839), il faut avouer qu'on y regarde de plus près : Notre-Dame de Fourvière, ce sanctuaire chéri des Lyonnais, devait faire place à un fort dans le nouveau système de la ville : mais le gouvernement du roi Louis-Philippe a eu le bon esprit de renoncer à ce projet pour ne pas blesser les populations.

Les piliers gothiques de la nef sont restés debout comme pour attester le vandalisme des autorités : l'enceinte sacrée sert de marché aux bestiaux; les matériaux provenant de la destruction ont été employés à la construction d'un nouvelle salle de spectacle. A Saint-Marcellin en Dauphiné, on y a mis moins de façon : le conseil municipal s'est emparé d'une des deux seules églises de la ville, et a décrété qu'elle servirait désormais de salle de spectacle. Aussitôt dit, aussitôt fait.

A Saint-Savin, dans les Pyrénées, près de Pierrefitte, le conseil municipal vient de faire raser une église romane de la plus haute antiquité et d'un incontestable intérêt, pour la remplacer par une place publique.

Tout le monde a entendu parler de la destruction de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, crime qui a eu quelque retentissement en France, grâce à M. Vitet. Mais ce qu'on ne sait pas généralement, et ce qui m'a été affirmé par d'honorables habitants de Saint-Omer, c'est que cette destruction a été surtout motivée par l'ombre que projetaient ces majestueuses ruines sur les tulipes du jardin d'un des principaux fonctionnaires municipaux. *Ote-toi de mon soleil*, leur a dit ce Diogène d'une façon nouvelle, et l'abbaye est tombée.

A Moissac, il y a, comme vous savez, une abbaye célèbre pour avoir reçu l'hommage féodal d'un roi de France, de Philippe le Hardi, je crois. Elle mérite de l'être bien plus encore à cause de l'extrême beauté de son église et de son cloître, monuments précieux de la transition du plein-cintre à l'ogive. La municipalité s'est emparée de ce cloître, et savez-vous le parti qu'elle en tire? Elle en fait scier les admirables colonnes une à une pour les transporter ailleurs, et, si j'ai bonne mémoire, pour les utiliser dans la construction d'une halle. L'église elle-même ne leur a pas échappé; il y a quelques années, sa façade, qui est une des pages les plus curieuses que l'art mystérieux du moyen âge ait tracées dans le Midi, parut à M. l'adjoint avoir besoin de quelque enjolivement : aussi profita-t-il de l'absence de M. le maire pour la faire badigeonner du haut en bas; vous ne devineriez jamais en quelle couleur? en bleu! L'intérieur était déjà, grâce aux soins de la fabrique, revêtu d'une triple parure de bleu, blanc et jaune.

Ce n'est plus là de la destruction, comme vous voyez, c'est de la restauration paternelle et bienveillante, manie qui possède nos autorités de tout rang et de toute nature. A Pamiers, il y a une cathédrale dont Mansard eut le bon goût de conserver le clocher à pignons triangulaires, lorsqu'il reconstruisit la nef dans le goût du XVIIe siècle. Mais ce pauvre clocher n'a pu échapper à un badigeonneur officiel, intitulé architecte du département, lequel est venu tout exprès de la préfecture pour le peindre en rose.

Quand ces autorités usent de leurs droits en déléguant des fonctions importantes pour l'art et les monuments historiques, elles déploient d'ordinaire autant de discernement que lorsqu'elles mettent elles-mêmes la main à l'œuvre. Je n'en veux citer qu'un exemple. On a nommé, il y a quelques années, à Amiens, un bibliothécaire, dont toute la vie précédente avait été complétement étrangère à ce genre d'étude, et qui, trouvant que les manuscrits in-folio que renfermait sa bibliothèque ne pouvaient pas rentrer dans les rayons des casiers, crut que le meilleur parti était de les réduire en les rognant à la hauteur nécessaire. Il est très-flatteur pour la France éclairée et régénérée d'avoir donné ainsi une seconde édition du trait de ces Cosaques, qui, lors du transport de la bibliothèque de Varsovie ou de Vilna à Pétersbourg, scièrent par le milieu les livres qui étaient trop gros pour entrer dans leurs caisses.

Puisque j'en suis aux bibliothèques, je ne puis passer sous silence l'idée lumineuse de ce conseiller municipal de Châlon-sur-Saône, qui, pour contribuer de son mieux à la diffusion des lumières et de l'instruction publique, proposa gravement de consacrer à la reliure des livres d'école les parchemins des missels et autres manuscrits de la bibliothèque de la ville.

Après avoir vu de si beaux exploits dans sa patrie, un Français a la consolation de lire dans les journaux anglais que la corporation ou conseil municipal de Chester dépense tous les ans des sommes considérables pour maintenir dans un état de réparation complète les vieilles murailles de cette ville, et qu'à York une assemblée populaire (*county meeting*) a décidé que le vieux château de cette ville, qui menaçait ruine, serait reconstruit exactement sur le même plan et dans le même style.

Passons à la troisième catégorie :

3° *Les propriétaires.*

Je ne prétends pas assurément que les ravages exercés par les propriétaires soient aussi déplorables et même aussi nombreux que ceux qui peuvent être portés au compte du gouvernement et des autorités locales; il y a une bonne raison pour cela. C'est que les propriétaires ont rarement à leur disposition des monuments assez importants pour que la disparition en soit très-regrettable. Mais toutes les fois que l'occasion s'en présente, on remarque chez eux le même mépris, la même insouciance du passé, souvent le même acharnement grossier contre les nobles restes qui tombent malheureusement entre leurs mains. Cette tendance est surtout inexplicable et inexcusable chez ce qu'on appelle les grands propriétaires, chez l'ancienne noblesse de province, à qui tant de motifs indépendants de l'art devraient inspirer une sorte de culte pour ces vestiges de leur propre histoire. Eh bien! en général, il n'en est rien. Ni de glorieux souvenirs de famille, ni le respect des œuvres de leurs pères, ni les sympathies politiques qu'on leur impute pour le passé dont ces monu-

ments sont l'image, rien de tout cela ne fait la moindre impression sur la majeure partie d'entre eux. Il eût été à désirer, au moins dans les intérêts de l'art, qu'ils eussent été conséquents à leurs opinions politiques à la manière de M. Voyer d'Argenson, qui, en vrai niveleur, a fait raser son beau château des Ormes en Poitou par amour de l'égalité. Par amour de l'ancien régime, la noblesse royaliste aurait dû nous conserver scrupuleusement ses castels. Mais point: vous les verrez laisser vendre sous leurs yeux et à vil prix, ou bien vendre eux-mêmes impitoyablement le manoir de leurs pères, le lieu dont ils portent le nom, pour peu qu'un séjour plus rapproché de Paris ou même un avantage pécuniaire les séduise. S'ils daignent le conserver, ce sera pour en sacrifier mainte fois la partie la plus précieuse et la plus originale à une commodité du jour, à une invention parisienne: le plus souvent ils n'en feront aucun cas, ils ne se donneront pas même la peine de détruire, tandis qu'un peu d'intérêt et bien peu d'argent eussent suffi pour préserver ces illustres ruines des derniers outrages. Je crois qu'au risque d'envahir le domaine de la liberté individuelle, on peut et on doit infliger la publicité à des méfaits de ce genre. Vous en savez beaucoup plus long que moi sur ce sujet, Monsieur, et j'espère que vous ne garderez pas toujours pour le cercle restreint de vos amis, ces plaisants récits qui nous ont souvent à la fois réjouis et indignés. Pour moi, je ne veux parler que de ce que j'ai vu par moi-même.

En entrant dans le Périgord, à Mareuil, on voit un château abandonné, appartenant à à la famille qui porte le nom de cette province. C'est un type parfait de résidence féodale au XIIIe et même pendant la première moitié du XIVe siècle. Ce château est dans l'état d'abandon le plus complet; de charmants détails de sculpture dans les tympans des fenêtres, et les fausses balustrades des croisées sont chaque jour endommagés par les fermiers qui l'habitent; les toits des tourelles s'affaissent et entraînent des pans de murs avec eux; on a même parlé de jeter bas la tour d'entrée et les ouvrages avancés, et d'en vendre les matériaux; et l'on n'y a renoncé, du moins c'est ce qui m'a été assuré, que sur les réclamations de la ville, qui en demandait la conservation comme *ornements publics*. Il y a ici un changement de rôles si bizarre, une anomalie si curieuse, que je cite ce détail sans trop y croire moi-même; se serait toujours un trait fort honorable pour le conseil municipal de Mareuil, en supposant même que l'esprit de contradiction y entrât pour quelque chose.

Plus loin dans le Périgord, à Bourdeille, on voit de deux lieues de loin la haute tour du château qu'a popularisé et célébré Brantôme. M. de Jumilhac l'a vendue pour six mille francs. Encore plus loin, sur les charmantes rives de la Dordogne, un immense rocher porte les imposantes ruines de Castelnau, château qui a appartenu depuis des siècles à la maison de Caumont La Force. Le duc actuel les a mises en vente pour *six cents francs :* encore a-t-il eu le chagrin de ne pas trouver d'acquéreur, tant est grand le respect héréditaire que porte à ces vieilles pierres la population environnante.

En Angoumois, Aulnac, sur les bords de la Charente, castel qu'une dépense insignifiante suffirait pour remettre dans un état parfaitement conforme au goût du XIVe siècle, avec d'autant plus de facilité que l'extérieur n'a subi aucune restauration maladroite; Aulnac est livré par son propriétaire actuel, M. de Chambonneau, à une ruine graduelle qui deviendra dans peu d'années irréparable.

Près de Toulouse, le même sort attend le célèbre château de Pibrac, qui donna son nom à Dufaur, ambassadeur de France au concile de Trente, qui appartient encore à ses descendants et que les souvenirs d'Henri IV, qui y a séjourné quelque temps pendant sa vie aventureuse de roi de Navarre, n'ont pu préserver d'un abandon complet. Dans le coin d'une grande pièce à peine fermée, on voit couché à terre et couvert de poussière un tableau sur bois vraiment remarquable du XVIe siècle, une adoration des mages; on a l'air de le regarder comme un devant de cheminée.

En Anjou, Pocé, aux portes de Saumur, fameux dans l'histoire de cette province par les bizarres priviléges que la tradition attribue à ses châtelains, est inhabité et condamné à servir de dépendance à une ferme voisine, bien que dans un état de conservation surprenante à l'extérieur : on ne peut pas même en visiter l'intérieur.

Un peu plus loin, en pleine Vendée, sur cette route de Saumur à Thouars, que le plus noble sang de France a si souvent arrosée, on voit, dans une position excellente, au-dessus de Thouet, le château de Montreuil-Bellay, immense et majestueux, véritable forteresse, renfermant dans son enceinte la belle église gothique qui sert de paroisse à la ville. Il a appartenu au célèbre prince de Talmont, et après avoir traversé comme par miracle les fureurs de la guerre civile, il n'a pas su trouver grâce devant sa veuve; elle l'a vendu sous la restauration à un habitant de Saumur, qui le détruit en détail. Au bas du rempart se trouve une seconde église, dont il ne reste que les murs à moitié abattus, encore couverts de fresques que les intempéries des saisons n'avaient pas eu le temps de rendre méconnaissables à l'époque où j'y suis passé, mais qui doivent être perdues maintenant.

Sur les bords de la Loire, entre Saumur et Candes, s'élève encore le château de Montsoreau, célèbre dans l'histoire si éminemment chevaleresque de l'Anjou par mille aventures, et plus tard par le rendez-vous fatal de Bussy d'Amboise. Ce château, dont la construction date du plus beau temps de la renaissance, avait aussi échappé au vandalisme révolutionnaire, mais il a été victime de celui de son dernier propriétaire, le mar-

quis de Sourches-Tourzel. Il l'a vendu à des paysans du village qui l'ont déchiqueté, dégradé, abîmé de mille manières. On n'a épargné que le curieux escalier tournant dans la tourelle du sud-est, dont la voûte surtout est regardée comme un chef-d'œuvre de l'art. Mais les grandes croisées carrées ornées de ravissantes sculptures, les salles voûtées, les immenses cheminées ont disparu pour faire place à une foule de petites chambrettes que vous montrent complaisamment ces nouveaux distributeurs, tout fiers d'avoir tiré un si bon parti d'une si utile grandeur. C'est à peine si l'on peut découvrir çà et là quelques traces d'un de ces admirables plafonds en bois de chêne sculpté dont l'art s'est perdu depuis.

Enfin, on vient de m'apprendre qu'au château de Montmurand en Bretagne, la chapelle où Duguesclin fut armé chevalier a été changée en buanderie, et qu'une autre chapelle a été bâtie exprès dans la cour voisine pour la remplacer ! Une pareille profanation ne souffre pas de commentaire.

Il est juste de citer à côté de ces scandales quelques rares et nobles exemples d'un culte voué par quelques familles aux manoirs de leurs pères. Le plus éclatant de ces exemples qui soit à ma connaissance est celui du château de Biron, sur les confins de l'Agénois et du Périgord, dont l'imposante beauté, les trois chapelles gothiques, ont trouvé dans les possesseurs actuels des protecteurs éclairés. Ce château est l'objet d'une véritable affection dans le pays, où le nom des Biron jouit de toute sa gloire, et où les bergères chantent encore la complainte du maréchal que fit décapiter Henri IV. On peut nommer encore en Périgord, Bannes, préservé dans sa forme ancienne par MM. de Losse, et Lanquais, par MM. de Gourgues; en Angoumois, le beau et vaste château de La Rochefoucauld, racheté par la maison de ce nom ; en Anjou, sur la rive méridionale de la Loire, la belle tour de Trèves, haute de cent pieds, construite en 1016, par Foulques d'Anjou, donnée par Charles VII au chancelier Robert le Maçon, en reconnaissance de ce qu'il lui avait sauvé la vie lors de la prise de Paris par les Bourguignons, et parfaitement entretenue par M. de Castellon qui en est aujourd'hui le maître (849*).

Malheureusement ce ne sont là que de trop rares exceptions à une règle générale de destruction et d'abandon. S'il en est ainsi des anciens seigneurs, de ceux que tout concourt à faire regarder comme les représentants du principe conservateur, jugez des ébats que doivent prendre les nouveaux acquéreurs dans leurs antiques possessions. Pour eux, quand ils ne renversent pas tout, ils mettent tout à neuf, et vous savez ce que cela veut dire. Ils sont souvent, à cet égard, d'une bonne foi et d'une naïveté comiques. On voit à Montignac le vieux château des comtes de Périgord détruit à la révolution, sauf le donjon carré, massif superbe que l'on a arrangé de la manière que vous allez voir. Je laisse parler l'*Annuaire de la Dordogne* de 1824 : « Ces ruines, dit l'ingénieux observateur, ont pris un aspect moins *hideux* depuis que le propriétaire actuel, *achevant de raser à moitié hauteur* partie du rempart et une des tours, s'est construit sur cet emplacement *un petit ermitage*, d'où l'œil découvre la ville et la vallée. Cet homme *industrieux a crépi en chaux bien blanche tous les joints* des pierres noirâtres du mur extérieur, et cela donne un air de jeunesse à ces murs séculaires. »

Par compensation de cette métamorphose d'un donjon en ermitage, il ne faut pas oublier que le propriétaire de l'ermitage dit d'Anne d'Autriche, au-dessus d'Agen, a métamorphosé le sien en guinguette. C'est moins pittoresque, mais plus productif : chacun son goût.

Mais on ne rit plus, on rougit et on s'indigne en songeant au monstrueux abus du droit de propriété que font certains nouveaux riches, dominés par des préjugés brutaux et par une risible terreur de l'histoire et de la religion, que l'on baptise si souvent en province des noms de carlisme et de jésuitisme. Par exemple à Cuneault, en Anjou, toujours sur les bords de cette Loire qui baigne de ses eaux les monuments les plus nationaux de la France, il y a une église que la tradition populaire fait remonter à Dagobert, que l'on peut hardiment, je crois, dater du XIe siècle et que je n'hésite pas à regarder comme un des débris les plus précieux de l'art de cette époque. Les sculptures des chapiteaux des colonnes de la nef sont de l'exécution la plus naïve et la plus originale. Le clocher surtout est étonnant. A part ces beautés, il y en avait une toute particulière, résultant de l'effet de perspective que devait produire la construction du vaisseau qui va en se rétrécissant depuis le portail jusqu'au rond-point, tandis que la voûte s'abaisse successivement dans la même direction. A la révolution cet effet fut détruit par un mur de refend, bâti en travers du chœur. L'abside tout entière est échue en partage à M. Dupuy de Saumur, qui l'a transformée en grange remplie de fagots, après avoir défoncé les vitraux des croisées.

Ce qui dépasse tout ce que j'ai vu de bar-

(849*) Il faut placer au premier rang de ces hommes sages et vraiment éclairés M. Parquin, ancien bâtonnier de l'ordre des avocats de Paris, propriétaire des belles ruines du Vivier en Brie, et qui conserve tout ce qui reste de cet ancien manoir de nos rois avec les soins les plus paternels. Elles avaient été vendues comme *matériaux propres à démolition* lorsqu'il les racheta, les dégagea, les restaura; il a même fait construire une longue et dispendieuse chaussée pour supprimer deux chemins vicinaux qui amenaient chaque jour des passants vandales au sein de ces vénérables débris. Sous le titre de *Une journée au Vivier*, 1832, in-4°, on a publié une description agréable de ce monument, qui a été, en outre, l'objet d'un rapport détaillé fait par une commission de l'Institut historique, et imprimé dans son journal, numéro de février 1836, avec figures.

barie en ce genre, c'est le spectacle dont j'ai été témoin à Cadouïn, en Périgord, lieu où se trouvent enfouis dans un désert des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture. Cadouïn est un ancien monastère de l'ordre de Cîteaux, fondé par saint Bernard lui-même. Il en reste une église et un cloître. Je veux, en passant, vous parler de l'église. Elle est d'abord très-remarquable par son architecture, qui est tout en plein cintre, avec la corniche en damier qui se retrouve dans tant d'églises romanes. La voûte seule est en ogive très-primitive. La façade est originale : elle offre un couronnement semi-hexagonal, soutenu par une colonnade de neuf arcs en plein cintre d'une grande élégance. C'est un type tout à fait méridional, de même que la petite coupole qui s'élève au-dessus du transept. Le chœur est parfait, et les enroulements en feuillages des cinq croisées qui l'éclairent, d'une grande délicatesse, malgré le badigeon qui les recouvre. A la voûte de ce chœur, se trouve la peinture la plus remarquable du moyen âge que j'aie rencontrée en France : c'est une fresque qui représente la résurrection de Notre-Seigneur. Au premier regard que je jetai sur cette voûte, mes yeux, déshabitués depuis longtemps de jouissances pareilles, crurent retrouver leurs anciennes amours des écoles toscane et ombrienne, antérieures à Raphaël. Le Christ, tenant à la main le gonfalon de la croix, met le pied hors du tombeau ; deux soldats endormis gisent de chaque côté ; deux anges, en longues tuniques, soutenus dans l'air par leurs ailes déployées, encensent, avec des encensoirs d'or, le vainqueur du péché et de la mort : un paysage simple et gracieux dans le fond, avec un ciel d'azur foncé, parsemé de grandes fleurs de lis d'or en guise d'étoiles. En Italie, cette fresque, qui rivaliserait avec quelques-unes des plus célèbres que j'aie vues, serait à peu près de la fin du XVe siècle. Je ne connais pas assez l'histoire de l'art en France pour en conjecturer la date même approximative, et, dans le pays, on n'a pu me fournir aucun renseignement ni sur son époque ni sur son auteur. Rien ne saurait surpasser la majestueuse placidité du Christ, le naturel de la pose des soldats endormis, le tendre respect, l'amoureuse adoration des deux anges. Toute la composition est empreinte de cette suavité harmonieuse, de ce goût naïf et pur, de cette simplicité exquise, de cette transparence de couleur, enfin de cette vie surnaturelle et céleste, si bien adaptées aux sujets d'inspiration religieuse, et si universellement répandues sur toutes les œuvres de la divine dynastie qui a régné sur la peinture depuis l'angélique moine de Fiésole jusqu'à Pinturicchio ; dynastie que Raphaël a détrônée, mais qui n'en sera pas moins toujours celle des princes légitimes de l'art.

Je me laisse aller, Monsieur, à une admiration que vous partageriez, j'en suis sûr, si vous aviez été avec moi, et j'oublie mon cloître et mes vandales. A côté donc de cette église se trouve un autre chef-d'œuvre, car on dirait que les chefs-d'œuvre des trois arts se sont donné rendez-vous dans ce coin de terre oublié et presque inconnu dans les environs mêmes. C'est le cloître intérieur de l'ancien monastère, vrai bijou de l'époque la plus brillante de la transition qui a précédé la renaissance, marqué au sceau de l'influence mauresque et orientale qui envahit alors l'imagination française. Je crois qu'il n'existe pas en France un morceau de ce temps plus riche, plus fini, plus orné. Si on avait le courage d'y trouver un défaut, ce serait la profusion des détails, la beauté vraiment trop coquette des ornements. On est tenté de croire d'abord que l'imagination du sculpteur s'est abandonnée sans frein à ses caprices ; mais en examinant de plus près, on reconnaît qu'il n'y a rien dans cette incroyable abondance qui ne soit strictement en harmonie avec la sainteté du lieu, rien qui n'ait été dominé par une inspiration profondément religieuse. Le trône de l'abbé au milieu des bancs de ses moines, exposés au soleil du midi, est surtout remarquable par un bas-relief qui représente Jésus-Christ portant sa croix, aussi pur de goût que noble et simple d'expression. La souche de chacune des ogives de la voûte est entourée de riches sculptures du même genre, qui reproduisent les principales paraboles de l'Ancien et du Nouveau Testament ; on distingue surtout Job et ses amis, le mauvais riche, et un très-beau groupe du jugement dernier. Ces sculptures se répètent dans les chapiteaux et les plinthes des colonnes qui forment les arcades à ogives par où le jour pénètre dans le cloître. Les fenestrages de ces arcades sont découpées à jour en forme de cœurs ou de fleurs-de-lis. Mais ce qu'il y a de plus admirable dans cette construction, ce sont les pendentifs de la voûte elle-même, sillonnée et surchargée d'arêtes ciselées. Ces pendentifs, qui se trouvent à chaque clef de voûte, se composent chacun d'une statuette d'un travail exquis : c'est tantôt le symbole consacré d'un évangéliste, tantôt un prophète à longue barbe, tantôt un ange ailé, se balançant sur une longue banderolle où sont inscrites les louanges de Dieu : toutes ces figures planent sur le spectateur, et semblent le contempler avec une infinie douceur ; on dirait que les cieux se sont entr'ouverts, et que les élus viennent présider aux innocents délassements des habitants de ce lieu solitaire et sacré.

Maintenant voulez-vous savoir ce qu'est devenu ce ravissant chef-d'œuvre ? Je vais vous en raconter la lamentable et honteuse histoire. Vendu révolutionnairement, il appartient maintenant à MM. Verdier et Guimbaut dont les noms méritent une place toute spéciale dans les annales du vandalisme. Il y a quelques années, plusieurs catholiques des environs conçurent le projet de fonder un établissement de Trappistes dans ce site vénéré, ce qui eût assuré la conservation en

entier du monument et de toutes ses dépendances. L'on fit à ce sujet les offres les plus avantageuses à MM. les propriétaires ; mais ils se sont bien gardés de devenir complices d'un acte aussi rétrograde. Ils ont préféré détruire peu à peu tout le monastère à l'exception du petit cloître intérieur : au moment où je m'y suis trouvé, une tour hexagone très-ornée était sous le marteau. La pioche de l'ouvrier a atteint sous mes yeux une charmante sculpture qui formait, à ce que je pense, le chapiteau de la retombée d'une voûte. Quant au cloître intérieur, destiné spécialement aux récréations des religieux après les offices du chœur, comme il n'avait de communication qu'avec l'église et les cellules, et non pas avec les cours extérieures, les acquéreurs ont jugé à propos de réclamer un droit de passage *à travers l'église*. Déboutés de leur prétention par les tribunaux, ils s'en sont dédommagés ainsi qu'il suit : ils ont rempli la moitié de de leur cloître de bûches, de fagots et de poutres, qu'ils ont entassés le plus haut possible contre ces délicieuses sculptures ; et chaque jour, en les déplaçant, on abat quelque tête, quelque figurine, on enlève quelque pendentif, on défonce quelque colonnette des croisées. Dans l'autre moitié, ils ont parqué des pourceaux ; oui, des pourceaux ! C'est la litière d'une truie qui occupe la place du trône de l'abbé, au-dessous du bas-relief de Jésus portant sa croix ; ces représentants des propriétaires broutent le jour dans l'enceinte intérieure que bordent les arceaux du cloître, et la nuit ils se vautrent sous les trésors de beauté dont je viens de vous parler.

J'ai senti le rouge me monter au front en contemplant ce spectacle. Il n'y a qu'en France, pensais-je tristement, où je rougirais ainsi ; il n'y a qu'en France où un voyageur soit exposé à rencontrer une dévastation aussi sacrilége, un mépris aussi effronté de l'art, de la religion, de l'histoire, de la gloire du pays.

Et encore songez que Cadouïn est un pays reculé, très-catholique, très-noirci par M. Charles Dupin, au milieu des landes et des bois, loin de toute ville et de toute route, et qu'on ne peut y arriver qu'à cheval. Ah ! s'il y avait eu dans le voisinage quelque grande route, quelque usine à fonder, le tout y aurait déjà passé. Ah ! si la cupidité s'était mêlée à la froide manie de destruction ! Pour le moment, on a trouvé qu'un cloître pareil pouvait servir, aussi bien qu'autre chose, d'étable à des pourceaux.

Pardonnez à ma fureur, Monsieur, et hâtez-vous d'aller voir ce lieu encore si beau dans sa misère, avant que les brutes de diverses espèces qui l'habitent ne l'aient rendu complétement méconnaissable (850).

4° *Le clergé.*

Je passe à ma quatrième catégorie, celle du clergé. C'est avec une véritable douleur que je me vois forcé de m'élever contre les erreurs que commettent, en ce qui touche à l'art religieux, plusieurs membres de ce corps vénérable et sacré, aujourd'hui surtout, par ses malheurs. Mais si ces lignes tombent sous les yeux de quelques-uns d'entre eux, ils y discerneront, j'espère, une nouvelle preuve de l'intérêt et du respect que leur porte un fils et un ami.

Un catholique doit déplorer plus qu'un autre le goût faux, ridicule, païen, qui s'est introduit depuis la renaissance dans les constructions et les restaurations ecclésiastiques. Sa foi, sa raison, son amour-propre, en sont également blessés. Que les gouvernements et les municipalités traitent brutalement les monuments que le malheur des temps leur a livrés, et inscrivent là comme ailleurs l'histoire de leur incapacité ou de leurs bouleversements, cela se comprend. On en gémit, on s'en indigne, mais on n'en est point, grâce au ciel, responsable ; tandis que voir l'Église s'associer avec une persévérance si cruelle au triomphe du goût antichrétien qui date de l'époque où elle-même a été dépossédée peu à peu de sa popularité et de sa puissance : la voir renier les inimitables inspirations du symbolisme des âges catholiques pour introniser dans ses basiliques les pastiches d'un paganisme réchauffé et bâtard ; la voir enfin chercher à cacher sa noble pauvreté, ses plaies glorieuses sous d'absurdes replâtrages, c'est un spectacle fait pour navrer une âme qui veut le catholicisme dans sa sublime et antique intégrité, le catholicisme roi de l'imagination comme de la prière, de l'art comme de l'intelligence.

Certes, et cela se comprend facilement, on ne saurait reprocher au clergé une envie de détruire aussi étrangère à ses habitudes que contraire à ses devoirs et à son instinct ; et si ce n'étaient quelques traits fâcheux qui sont, il faut le croire, plutôt imputables aux conseils de fabrique, lesquels tiennent beaucoup de la nature des conseils municipaux, qu'au clergé tout seul, il serait juste de ne point lui assigner de rang dans la hiérarchie du vandalisme destructeur. Mais en revanche il occupe, sans contredit, la première place parmi les *restaurateurs* ; et avec les meilleures intentions du monde, on ne restaure jamais rien, surtout de nos jours, sans préalablement détruire beaucoup.

(850) Nous sommes heureux de pouvoir ajouter ici que ces lignes n'ont pas été tout à fait inutiles, qu'elles ont éveillé la sollicitude des habitants du lieu qui ont adressé à S. M. la reine et au ministre des pétitions pour obtenir la conservation de leur cloître, et qu'enfin, par une délibération récente, la commission des monuments historiques leur a alloué un subside qui pourra les aider à commencer le rachat de leur trésor (1839). En effet, depuis lors, le cloître a été racheté par le conseil général et restauré aux frais de la commission des monuments : il excite aujourd'hui l'admiration de tous les voyageurs. M. l'abbé Sagette en a fait récemment une description intéressante.

C'est surtout une bien funeste et bien surprenante manie que celle de tout repeindre et de tout reblanchir, dont le clergé a été possédé pendant les quinze années de la restauration, et à laquelle il est loin d'avoir renoncé. Il a l'air de s'être dit : « Voilà les mauvais jours qui vont finir; une nouvelle ère de prospérité et d'éclat va se lever pour le catholicisme en France. Donnons en conséquence à nos églises un air de fête. Il faut les rajeunir, les pauvres vieilles; il faut prêter à ces antiques monuments d'une antique croyance toute la fraîcheur du jeune âge; nous en lutterons d'autant mieux avec toutes les nouvelles religions qui pullulent autour de nous. Sus donc, mettons-leur du rouge, du bleu, du vert, du blanc, surtout du blanc; c'est ce qui coûte le moins, et puis c'est la couleur de la dynastie des Bourbons; blanchissons donc, regrattons, peignons, fardons, donnons à tout cela l'éblouissante parure du goût moderne. Ce sera une manière comme une autre de montrer que la religion est de tous les siècles et de toutes les générations (850*). »

Et chose à jamais déplorable, si cela ne s'est pas dit, cela s'est fait, et cela se fait encore tous les jours; et de la sorte on est parvenu à mettre nos plus beaux monuments religieux en état de lutter en blancheur avec la Bourse, et en élégante légèreté avec les arcades de la rue de Rivoli. Mais encore une fois, à quoi bon ces feintes et ces enjolivements ? Ministres du Seigneur! puisque les calamités du temps ne vous ont laissé que des temples de bois et de rude pierre, laissez voir ce bois et cette pierre, et n'allez pas rougir de cette gloire!

Le midi de la France, bien plus encore que le nord, est exposé à cette épidémie de la détrempe et du badigeon; car tous les ans le Dauphiné, la Provence, le Languedoc, sont envahis par une nuée de peintres itinérants venus d'Italie, et qui étendent leurs déprédations jusqu'aux bords de la Garonne et de ses affluents. Ils viennent offrir leur talent au rabais dans toutes les localités, et n'épargnent pas même les plus humbles paroisses de campagne. Il est bien rare qu'un curé résiste à la tentation de remettre à neuf pour une somme minime son église, et de signaler ainsi son administration. Il y cède ordinairement malgré l'opposition fréquente des paysans, chez qui j'ai trouvé souvent la répugnance la plus louable pour ces rajeunissements.

Il en résulte les choses à la fois les plus grotesques et les plus tristes. Parmi ces belles églises des provinces riveraines du Rhône, il n'y a guère que celle de Saint-Maximin, la plus célèbre de la Provence, qui ait échappé jusqu'à présent à la brosse dévastatrice, grâce au bon esprit de son curé, M. Laugier. Mais à Saint-Marcellin, la principale église, d'une vétusté très-remarquable, a été décorée d'une malheureuse fresque qui représente le jugement dernier, et au centre de laquelle domine une figure du Père éternel à chevelure rousse, avec la signature de l'artiste tout au long, et cette inscription parfaitement convenable : *Terribilis est locus iste*. Mais à Valence, la cathédrale, édifice à plein cintre d'une haute antiquité et d'une beauté réelle, a été repeinte en entier au dehors comme en dedans, et, de plus, complétement défigurée par des marbrures feintes et d'autres niaiseries semblables. Mais à Saint-Antonin, la merveille du Dauphiné, l'église consacrée d'abord par Calixte II en 1118, reconstruite à l'époque du gothique le plus élégant, église à cinq nefs et à la voûte d'une élévation prodigieuse, appuyée sur une terrasse de maçonnerie de cent pieds de haut et de vingt pieds d'épaisseur, s'élevant solitaire et cachée presque à tous les yeux, loin de toute route, de toute rivière navigable, de tout moyen de transport, dans un désert où la foi seule pouvait faire surgir un pareil prodige; cette admirable église a vu ses cinq nefs enluminées avec la plus impitoyable exactitude de toutes les couleurs qui embellissent ordinairement un cabaret. Mais ce qui dépasse tout, à Avignon, ville qui semble dévouée à une persécution spéciale, la célèbre cathédrale de Notre-Dame des Dons, fondée sous Charlemagne, a subi dernièrement l'outrage d'un badigeonnage général. Rien n'a pu arrêter la fougue des restaurateurs. Une chapelle où Charlemagne fonda une de ses écoles de plain-chant, et où se trouve scellée dans le mur la chaire en ogive d'une charmante simplicité, qui servait de trône pontifical aux Papes du XIVe siècle; cette chapelle a été souillée des peintures les plus risibles : c'est à peine si l'on a épargné le magnifique mausolée de Jean XXII, type des tombeaux à dais et à pendentifs du XIVe siècle. Sans doute pour échapper aux dangers de la concurrence, la même brosse a effacé jusqu'à la dernière trace d'une fresque inappréciable, attribuée à Simon Memmi de Sienne, l'ami de Pétrarque et de Laure, et où il avait représenté les deux amants sous les traits de saint Georges et de la vierge qu'il délivre du dragon. On en montre encore la place toute blanche !

Passez le Rhône, parcourez le Languedoc et la Guienne, remontez jusqu'à la Loire, partout le même système. Je parlerai tout à l'heure en détail de Toulouse. A Foix, la principale église, très-beau vaisseau gothique à une seule nef, a été indignement abîmée, il y a peu d'années : les colonnes du chœur ont été transformées en pilastres ioniques avec accompagnements de chérubins en faïence. A Villeneuve d'Agen, la

(850*) Cette horrible manie est encore plus répandue en Suisse qu'en France; il n'y a pas une église des cantons catholiques qui ne soit déshonorée par le blanc de chaux ; et nous avons lu dans la description de Schwytz, par un statisticien éclairé de nos jours (Meyer de Knonau), que ce blanc de chaux est un symbole *de la candeur et de la pureté des dogmes catholiques!* Il faut noter que ce symboliste est lui-même protestant.

voûte extrêmement curieuse du chœur de Sainte-Catherine a été triplement badigeonnée en vert, jaune et blanc. A Agen, le curé de Notre-Dame, ancienne église des Dominicains, à deux nefs, d'un gothique sévère et pur comme toutes les fondations de cet ordre, a dépensé quatre-vingt mille francs pour y faire construire, à l'extrémité de chaque nef, un monstrueux autel dans le genre Pompadour, avec volutes, gonflures, et tout ce qui caractérise le bon goût du XVIII° siècle; plus une chaire en marbre creusée dans un des murs latéraux en forme de coquetier. Je n'ai pas été à Montauban; mais un jeune homme que j'ai vu, ramassait, il y a quelques mois, dans la chapelle d'une confrérie, des têtes charmantes provenant de sculptures du moyen âge que le ciseau d'un maçon faisait voler en éclats. A Auch, dans un diocèse administré d'une manière si éclairée par M. le cardinal d'Isoard, on avait sérieusement arrêté la démolition du jubé de l'admirable cathédrale, monument presque unique dans le midi de la France, mais qui avait le tort d'empêcher les fidèles de jouir assez complétement de la vue de l'officiant. Et ce honteux projet n'a été arrêté que par l'intervention d'un jeune homme étranger au pays.

A Périgueux, la cathédrale de Saint-Front, l'une des plus anciennes de France, dont toutes les parties, moins le clocher, sont antérieures au XII° siècle, a été badigeonnée en jaune du haut en bas, et pour mieux trancher sur le jaune, les pilastres, le profil des pleins cintres, les bordures des arcades ont été peintes en orange rougeâtre. Le portail de l'église encore plus ancienne de la Cité a été détruit et remplacé par une sorte de porte cochère bien blanche, bien nue et bien triangulaire. Au-dessus de cette nouvelle entrée de la maison de Dieu, et sans doute pour sa plus grande gloire, se lit en grandes lettres le nom du destructeur et du reconstructeur, VIGER 1829. Ce monsieur a sans doute voulu se recommander ainsi à la publicité : je m'empresse de concourir autant que je le puis à l'accomplissement de son vœu.

A Bazas, jolie petite ville du Bordelais, il y a une merveilleuse cathédrale du gothique le plus pur, sans transepts, qui rappelle l'église de Caudebec, que Henri IV appelait la plus belle *chapelle* qu'il eût jamais vue de sa vie, parce qu'il lui répugnait de donner le nom d'église à un édifice qui ne fût pas en forme de croix. Cette cathédrale est excellente de simplicité, d'élégance, d'unité. Les sculptures des trois portails de sa façade offrent des beautés du premier ordre : elles représentent la vocation de saint Pierre, le couronnement de Notre-Dame et le jugement dernier, avec le cortége obligé de saints et d'anges nichés dans les arceaux mêmes. Les anges qui présentent les âmes à Notre-Seigneur, et les morts qui brisent leurs tombeaux, sont surtout étonnants de hardiesse et d'expression. Tout ceci, grâce au ciel, a échappé tant bien que mal, ainsi que la nef, qui, par une exception presque miraculeuse, laisse voir les joints de ses vieilles pierres. Mais on s'est dédommagé dans les bas-côtés : ils ont été peints en blanc jaune à l'intérieur, et en gris bleu au dehors : de plus, dans chacune des chapelles, on a peint deux cassolettes, comme on en voit sur les enseignes des parfumeurs qui vendent l'*eau des odalisques*, à cela près qu'elles sont de grandeur colossale, et qu'il s'en échappe le long du mur des torrents de flamme du plus bel écarlate et une fumée proportionnelle. Vous concevez l'effet que cela produit au fond d'une sombre chapelle à voûte ogivale et à fenêtres trilobées.

Je pourrais encore nommer comme victimes de semblables dévastations les églises de Langon, Angoulême, Bergerac; et sur les bords de la Loire, Saint Pierre de Saumur, le charmant oratoire de Louis XI; enfin, à Candes, la belle église bâtie sur le lieu où mourut saint Martin, et où se passa, au sujet de ses reliques, la célèbre dispute des Poitevins et des Tourangeaux, dont saint Grégoire de Tours, nous a conservé le touchant et poétique récit. Louis XIV en commença la maladroite restauration qui a été complétée dernièrement par un replâtrage général.

Mais je n'ai été nulle part plus indigné que dans un bourg du Périgord, nommé Beaumont, où j'avais été attiré par la célébrité dont jouit, dans les histoires du pays, son église, bâtie du temps des Anglais en 1272. J'y ai été témoin d'un vandalisme sans pareil. L'extérieur, crénelé comme une forteresse, ce qui se retrouve dans beaucoup d'églises de ces contrées, et la façade, avec une galerie à balustrade en ogive tréflée, et une corniche qui représente les signes du zodiaque, ont été épargnés ; mais à l'intérieur, quelle ruine ! La voûte en pierre avait eu besoin de quelque réparation, un travail facile y aurait remédié de l'avis même du plâtrier chargé de sa démolition; mais, par sentence de M. l'ingénieur des ponts-et-chaussées de l'arrondissement, la voûte entière avait été abattue, et ses élégantes ogives remplacées par une sorte de toit bombé en bois blanchi. Les clefs de l'ancienne voûte étaient des morceaux d'excellente sculpture, composés d'un sujet en ronde-bosse sur un plan circulaire et rattaché à la voûte par quatre têtes de saints et d'évêques. Le susdit plâtrier avait eu le bon esprit de copier ces sculptures sur les clefs de sa voûte en bois, mais savez-vous où j'ai trouvé les originaux? jetés hors de l'église qu'ils avaient ornée pendant tant de siècles, ramassés en tas, confondus avec les débris de pierre provenant de la destruction, et destinés comme eux à être vendus pour faire des *cartelages*, car c'est ainsi qu'on nomme, dans le pays, des matériaux propres à des constructions nouvelles.

La voûte n'a point été la seule victime. Sous prétexte qu'il y avait trop de jour, après le bris des vitraux peints, on a bouché, ou, pour mieux dire, muré, de manière à les cacher entièrement, la charmante rosace de

la façade, les croisées du côté septentrional en entier, et celles du côté méridional jusqu'à la moitié de leur hauteur. Au milieu de la grande croisée du chevet, une des plus remarquables que j'aie vues pour la simplicité et la légèreté des formes, on vient de plaquer un autel du goût et de la forme la plus ridicule. L'artiste constructeur, s'apercevant de mon dépit, me dit : Mais c'est dorique, Monsieur! — C'est pour cela que c'est mauvais. — Vous l'eussiez peut-être voulu corinthien ? me répondit-il dans la ferveur de son classicisme. Ce n'est pas tout ; figurez-vous le chœur entier de cette antique église peint en jaune vif, avec des raies noires en forme de carrés, absolument comme l'antichambre d'un appartement *fraîchement décoré et orné de glaces*. Le baptistère, d'une date encore plus ancienne que l'église, a subi la même opération, sauf la couleur qui est ici lilas moucheté de noir. L'autel du Sacré-Cœur a reçu pour ornement une fresque représentant un cœur colossal, sur fond blanc, traversé par un sabre à garde recourbée, exactement copié sur celui de quelque sous-lieutenant pendant son étape. On voit enfin un nouveau confessionnal, surmonté de deux clefs en forme d'enseigne, et pour lequel je cherchais une comparaison, lorsqu'un paysan, qui se trouvait là, m'en fournit la plus heureuse possible, en s'écriant : « Cela a l'air d'une devanture de boutique à la foire! » Jugez combien la dignité du sacrement de pénitence doit gagner à de pareilles comparaisons.

Et ce que je viens de relever dans l'église ignorée de Beaumont, est-ce un fait isolé, extraordinaire? Non, et qui le sait mieux que vous! c'est la reproduction fidèle de ce qui se passe chaque jour dans toutes les cathédrales et dans l'immense majorité des paroisses de France.

Il n'en est pas moins vrai que c'est du clergé seul que peut venir le salut des chefs-d'œuvre dont il est le dépositaire. D'abord, il a seul la puissance d'intervenir dans leur destinée d'une manière efficace et populaire; puis l'admirable unité et l'esprit d'ensemble qui font la force de ce corps, assureraient le triomphe et l'application rapide et générale d'un principe quelconque de régénération et de conservation, dès qu'on serait venu à bout de le convaincre de la vérité de ce principe. Enfin, et ceci touche uniquement à mes observations personnelles, dans les nombreuses tentatives que j'ai faites pour réveiller dans différentes localités le respect de l'art national et chrétien, le culte de ses sacrés débris, je n'ai trouvé que chez les ecclésiastiques la sympathie et l'intelligence nécessaire pour goûter ces idées. Je puis même dire que jamais je n'ai rencontré de prêtre de campagne, à qui elles ne parussent tout d'abord raisonnables et religieuses. J'ai reconnu que si, dans leurs reconstructions et réparations, ils laissent prédominer un goût si faux et si risible, c'est uniquement par défaut d'études nécessaires, études que leurs occupations et leur petit nombre leur ont rendues impossibles. Ce goût n'est pas le leur, il leur est imposé soit par les funestes traditions du dernier siècle, soit par les exigences des conseils de fabrique, soit enfin par les pitoyables projets des architectes.

Je citerai d'ailleurs plusieurs exemples de fidélité à cette honorable mission qui convient si naturellement au clergé. J'ai déjà parlé du soin qu'avait mis M. Laugier, curé de Saint-Maximin, à préserver son église du vandalisme restaurateur. Je dois rendre le même hommage à M. Chatrousse, curé de Vienne (851), qui a fait dans son admirable cathédrale de Saint-Maurice des réparations aussi généreuses que conformes à la primitive architecture de ce saint édifice, dont le vieux front semble se mirer avec tant de majesté dans les eaux du Rhône. A Toulouse, l'ancien curé de Saint-Sernin a défendu victorieusement son église contre les badigeonneurs du conseil de fabrique, qui, après en avoir couvert l'extérieur d'un jaune officiel, voulaient encore pénétrer dans l'intérieur; mais il les a arrêtés sur le seuil. A Bordeaux, celui de Saint-Seurin a remporté un triomphe encore plus beau sur la fabrique, qui voulait faire disparaître comme inutile un trône épiscopal avec dais, du XVe siècle, en pierre sculptée avec la plus grande délicatesse. Enfin, au moment où j'écris, de jeunes prêtres qui ont eu le courage de projeter au milieu de nos orages et de nos misères le rétablissement des sérieuses et solitaires études de la congrégation de Saint-Maur, viennent, en s'installant à l'abbaye de Solesmes dans le Maine, de sauver les célèbres sculptures de Germain Pilon, qui décorent cet édifice; qui, trois mois plus tard, seraient tombées sous le marteau destructeur, et que certes, ni le gouvernement, ni les autorités locales, ni les propriétaires voisins n'auraient jamais songé à défendre.

Je n'ai rien à dire de ma cinquième catégorie, de l'*émeute*. Elle ne se laisse pas analyser.

Je pourrais terminer ici ces notes confuses, si je ne voulais vous donner quelques détails sur les deux capitales du sud-ouest de la France, Toulouse et Bordeaux.

Toulouse m'a paru être la métropole et comme la patrie du vandalisme; du moins n'en ai-je jamais vu tant d'exemples resserrés dans un si petit espace. D'abord le vandalisme destructeur de la révolution y a laissé des traces plus durables de son passage que partout ailleurs. Certes, à Paris, on a détruit absolument tout ce que l'on pouvait atteindre, et l'antique aspect de la ville gothique a été complétement effacé; mais encore y a-t-il une sorte de pudeur à faire disparaître ce que l'on a profané, à en enlever jusqu'à la dernière pierre. Il en a été ainsi à Paris, où, sauf quelques rares exceptions, des

(851) Aujourd'hui évêque de Valence.

maisons, des rues, des quartiers tout entiers ont surgi sur le site des anciens monuments. A Toulouse, au contraire, on a laissé debout, grandes, belles, presque intactes au dehors, les basiliques qu'on a outragées, comme pour perpétuer le souvenir du sacrilége. On peut être presque sûr, quand on voit de loin quelque construction grandiose du moyen âge, qu'elle n'offre de près qu'un spectacle de dévastation et de honte. Au premier abord, Toulouse présente l'aspect d'une de ces villes des paysages du xve siècle, dominées par une foule de clochers pyramidaux et d'immenses nefs, hautes et larges comme des tentes plantées par une race de géants pour abriter leurs descendants affaiblis. On approche, on ne trouve qu'une ignoble écurie, un grenier à foin, un prétendu musée, d'où vous écarte en criant quelque grossier soldat.

Toulouse n'en est pas moins une ville qui mérite au plus haut point l'intérêt et l'attention du voyageur, ne fût-ce qu'à cause du grand nombre de ruines qui la parent encore, et qui ont conservé, au milieu de leur humiliation, tant d'imposantes traces de leur antique beauté. Mais le sentiment le plus vif et le plus fréquent que leur vue doit exciter n'en est pas moins celui de l'indignation.

Rien n'a été respecté, et l'on dirait qu'on a choisi avec une sorte de recherche les plus curieux monuments du passé pour les consacrer aux usages les plus vils. L'église des Cordeliers, bâtie au xive siècle, célèbre par ses fresques, ses vitraux, par des bas-reliefs de Bachelier, élève de Michel-Ange, et l'un des meilleurs sculpteurs de la renaissance, par les tableaux d'Antoine Rivalz, par le tombeau du président Duranti, et surtout par son caveau, qui avait la propriété de conserver les corps dans leur état naturel; cette église a été complétement dépouillée et changée en magasin de fourrages. Ceux qui sont assez heureux pour y entrer par la protection de quelque palefrenier, peuvent encore admirer l'élévation et la hardiesse des voûtes, mais voilà tout. Les croisées ont été murées; on a comblé le caveau où l'on avait montré pendant si longtemps un corps qu'on disait être celui de cette *belle Paule*, si renommée par sa beauté au temps de François Ier, qui faisait naître une émeute à Toulouse lorsqu'elle se dérobait pendant trop longtemps aux regards du peuple, et qui fut condamnée par arrêt du parlement à se montrer en public au moins deux fois par semaine.

L'église des Jacobins ou Dominicains, à deux nefs d'une hauteur prodigieuse, si vantées dans toutes les anciennes descriptions de Toulouse, est complétement inaccessible aujourd'hui. Elle a été octroyée à l'artillerie qui a établi une écurie dans la partie inférieure, et distribué le reste en greniers et en chambres. On ne peut juger de son ancienne forme que par l'extérieur qui est en briques, et notamment par son admirable clocher étagé, qui a été épargné jusqu'à présent, et qui est le plus beau de Toulouse. Je vous fais observer en passant qu'une sorte de fatalité toute particulière semble s'attacher aux églises construites par les Dominicains, toujours d'un goût si simple, si pur, si régulier : elles sont partout choisies en premier lieu par les destructeurs. A Avignon, la belle église de Saint-Dominique, la plus célèbre de cette ville après la cathédrale, a été aussi métamorphosée en fonderie de canons.

L'église des Augustins, le troisième des grands monuments monastiques de Toulouse, a été transformée en musée. Le cloître attenant, qui est d'un caractère excellent, avec des arcades en ogives tréflées du xive siècle, doit être disposé pour recevoir le musée de sculpture, qui se compose des débris les plus précieux de tombeaux et de bas-reliefs du moyen âge. Je ne pense pas qu'il se trouve en France de collection plus originale, plus nationale. On y remarque surtout les statues tumulaires des comtes de Comminges, des évêques et archevêques de Toulouse et de Narbonne, ainsi que de délicieuses madones en pierre et en bois. Il faut espérer que ces charmants morceaux, qui gisent aujourd'hui pêle-mêle dans le cloître, y seront bientôt disposés par ordre chronologique, et surtout que l'on ne fera aucun changement, aucune addition postiche au cloître qui, dans son état actuel, est du plus grand mérite. Malheureusement, le sort de l'église, destinée à recevoir les tableaux, n'est pas fait pour rassurer; au moins fallait-il, en lui ôtant sa destination sacrée, lui laisser sa forme primitive, qui était d'un gothique élégant et simple. Mais les barbares transformateurs en ont jugé autrement; ils n'ont pas su comprendre tout ce qu'aurait de grandiose et de beau une pareille galerie : ils ont élevé le plancher à six pieds au-dessus de l'ancien niveau, ont substitué un plafond en plâtre à la voûte en ogive, construit une sorte de colonnade corinthienne à l'endroit du maître-autel, et, enfin, défoncé la rosace de la façade, dont les débris jonchent en ce moment la cour extérieure (852).

Le plus curieux édifice religieux de Toulouse est sans contredit l'église de Saint-Sernin, qui a été achevée, telle qu'on la voit aujourd'hui, en 1097. Je la regarderais volontiers comme le modèle le plus complet du genre roman qui existe en France. Elle a la forme d'une croix latine extrêmement allongée; son extérieur est très-simple, et a cet air de forteresse qui distingue les églises de cette époque; le clocher en étages successivement rétrécis, surmonté d'une flèche, et percé de baies à sommet triangulaire,

(852) A propos de ces travaux, le *Moniteur* du 2 février 1833 disait gravement : « On peut déjà apprécier la grandeur du plan et l'élégance des détails... Le Musée de Toulouse présentera un aspect monumental inconnu dans nos contrées ! »

produit tout l'effet d'une pyramide. Malheureusement ce clocher et tout l'extérieur ont été victimes d'un ridicule badigeonnage qui a coûté 10,000 fr., tandis qu'on négligeait les réparations les plus urgentes. Le collatéral du midi a deux portails également remarquables : le premier, précédé par un porche de la renaissance, est très-curieux par les sculptures de ses chapiteaux qui représentent *le Massacre des Innocents*, et autres sujets sacrés, dans le goût le plus primitif; le second est plus grand et plus moderne : les chapiteaux des colonnes représentent les sept péchés capitaux. Dans une chapelle grillée, à côté de ce portail, se trouvent les tombeaux de trois comtes de Toulouse du XIe siècle, trop dégradés pour offrir un très-grand intérêt. L'intérieur de cette belle église a échappé aux badigeonneurs modernes, grâce au bon esprit de son ancien curé, comme je l'ai déjà raconté. Il serait à désirer que son successeur fût animé des mêmes dispositions; on ne le verrait pas alors faire ouvrir, uniquement pour sa commodité particulière, une porte dans la chapelle de la croisée septentrionale, où furent déposés les restes de Henri, duc de Montmorency, la plus noble victime de Richelieu. La triple nef, très-longue et très-étroite, offre une perspective d'une rare beauté; la voûte, très-haute, est parfaitement cintrée; les piliers des arcades inférieures ont été équarriées et défigurées; mais la galerie supérieure en plein-cintre est excellente, ainsi que tout le chœur. Les boiseries des stalles, sculptées au XVIe siècle, sont dignes d'être observées; on y reconnaît l'esprit satirique et les passions violentes de cette époque; dans l'une des stalles, on voit un porc assis dans une chaire, en rase campagne, avec cette inscription : *Calvin le porc preschant*. Dans les chapelles du pourtour du chœur, il y a des châsses en bois qui sont de curieux modèles d'architecture ecclésiastique très-ancienne : entre ces chapelles sont placées les statues des comtes et comtesses de Toulouse, qui ont été bienfaiteurs de cette église : plusieurs de ces statues sont d'une expression touchante, et toutes sont d'un très-grand intérêt historique. Les peintures fort anciennes de la voûte du chœur représentent Notre-Seigneur entre les symboles des quatre évangélistes. Les cryptes de Saint-Sernin étaient célèbres par le nombre des reliques et la richesse des châsses qu'elles renfermaient avant la révolution. Elles ont été défigurées par une série de restaurations maladroites : dès la fin du XVe siècle, on avait substitué aux anciens pleins-cintres des ogives surbaissées et écrasées, d'un très-mauvais effet. A la révolution, le souterrain fut dévasté, et depuis, sans doute en guise de compensation, il a été remis à neuf et proprement repeint en diverses couleurs : l'impression sombre et mystérieuse que devait produire ce sanctuaire ne peut donc exister que dans l'imagination. C'est absolument le même contre-sens qui révolte à l'église souterraine du mont Cassin, où reposent les cendres de saint Benoît.

La cathédrale de Saint-Etienne n'a jamais été achevée; il n'y a de complet que son chœur, vraiment grandiose au dehors comme au dedans, orné de quelques beaux vitraux, mais que le cardinal de Joyeuse a surchargé au XVIIe siècle d'une sorte de jubé en forme de façade, à bas-reliefs et à arabesques de très-mauvais goût. La nef, bâtie par Raymond VI, pendant qu'il était assiégé par Simon de Montfort, n'a aucune relation avec le chœur qui est d'une époque postérieure : elle a été destinée depuis à servir de collatéral; mais ce projet a été abandonné, et on s'est contenté de lui donner une largeur tout à fait disproportionnée à sa hauteur, et qui ne lui permet toutefois d'arriver que jusqu'au tiers de la largeur du chœur, dont les deux autres tiers sont brusquement terminés par un mur de refend. On a été obligé de masquer par des rideaux cette bizarre anomalie. La façade et le clocher sont également irréguliers.

On a ridiculement regratté et badigeonné les deux belles façades à tourelles crénelées de Notre-Dame de la Dalbade et de l'église du Taur. Celle-ci, bâtie, selon la tradition, sur le lieu où s'arrêta le taureau qui traînait le saint martyr Saturnin, patron de Toulouse, est remarquable par deux belles statues de saint François et de saint Dominique, de grandeur naturelle, nichées des deux côtés du portail, et comprises dans le blanchissage général. A la Dalbade, on a laissé, au milieu de la façade reblanchie, la couleur naturelle du temps à un charmant portail de la renaissance, où se trouve une statue de la sainte Vierge, avec ce distique :

> Chrestien, si mon amour est en ton cœur gravé,
> Ne diffère en passant de me dire un *ave*.

La nef large et hardie de cette église est défigurée par trois monstrueux autels à baldaquin qui en obstruent tout le fond.

A Saint-Nicolas il y a un portail curieux et un clocher à baies triangulaires, qui a eu le même sort que celui de Saint-Sernin, dont il reproduit le type : il a été badigeonné en rose. A Notre-Dame de Nazareth, chapelle assez écrasée du XIVe siècle, il y a des vitraux d'un éclat surprenant; je les crois les plus beaux de Toulouse. Enfin, si jamais vous passez à Toulouse, je vous prie de ne pas oublier une sainte Vierge, à mon gré délicieuse, placée au coin de la rue des Changes, dans une niche et sous un dais chargé d'ornements à la façon de la fin du XVe siècle.

Je n'ai pas le courage de parler des autres églises qui, comme saint Pierre, saint Exupère, ont été hideusement modernisées et rendues complétement méconnaissables. Cette contagion a gagné la Daurade, fameuse basilique qui a été fondée par les Visigoths, et qui tire son nom de la dorure des anciennes mosaïques de l'époque hiératique.

Quant aux monuments d'architecture ci-

vile, il y a plusieurs hôtels du XVIe et du XVII siècle, notamment l'hôtel saint Jean, ancien grand prieuré de Malte, et l'hôtel Daguin, qui ne me paraissent pas mériter la réputation qu'ils possèdent. Le palais de justice, qui datait de la même époque, de 1492, vient d'être complétement remis à neuf, a été abîmé : dans sa forme actuelle, cela peut être tout ce qu'on veut, caserne, hôpital, prison; cela ressemble à tout et ne ressemble à rien. On vous montre une salle d'assises toute neuve que l'on vante beaucoup, et dont la voûte est si prodigieusement élevée que toutes les paroles s'y perdent. Il y a encore le fameux Capitole, avec sa vaste et lourde façade, terminée en 1769, et tout à fait digne de son époque. On y montre le couperet qui servit à décapiter le duc de Montmorency, qui fut supplicié dans la cour intérieure de cet édifice : cela rapporte quelque profit au concierge, et par conséquent on le conserve. Que n'en est-il de même des débris de l'ancien Capitole, qui vont s'effaçant chaque jour. La salle gothique du *grand consistoire*, ou conseil général de la commune, a été détruite en 1808, pour faire place à une salle de bal destinée à recevoir Napoléon lors de son passage à Toulouse. Il ne reste de l'ancien édifice qu'une sorte de donjon flanqué de tourelles et coupé dans toute sa largeur par deux salles; on a laissé défoncer la voûte de celle d'en haut : celle d'en bas, dite du *petit consistoire*, est encore visible; sa voûte en arcs doubleaux dorés et peints de diverses couleurs est très-remarquable; mais ce dernier souvenir du principal monument de la vieille Toulouse, de Toulouse *la sainte* et *la savante*, doit disparaître à son tour; on pourra se rabattre alors sur la *salle des illustres*, où se trouvent les bustes d'une foule de célébrités toulousaines. Cette salle vient aussi de subir les honneurs d'une restauration burlesque, dont les principaux ornements m'ont paru être le buste du roi en plâtre vert, et de grandes cocardes tricolores en papier collées au milieu de rosaces sculptées. A côté se trouve la salle des jeux floraux qui renferme la statue de leur fondatrice, Clémence Isaure. Cette statue a été enlevée au XVIe siècle de dessus son tombeau, qui était à la Daurade. Elle est en marbre blanc, de grandeur naturelle, d'une sculpture simple et belle, et doit être postérieure de peu à la mort de Clémence Isaure, qui eut lieu de 1415 à 1420. On lit au-dessous sur une table d'airain son épitaphe, où est consigné le legs qu'elle fit aux capitouls, « à condition qu'ils célébreraient tous les ans les jeux floraux dans la maison qu'elle avait fait bâtir à ses frais, qu'ils y donneraient un festin et iraient répandre des roses sur son tombeau. » Peut-être aurait-on pu ajouter à cette inscription les deux dernières stances du lai touchant que M. du Mége a découvert et lui attribue, et que sa gloire a si noblement démenti.

Soën, à tort, l'ergulhos en el pensa
Qu' hondrad sera tostemps dels aymadors;
Mes jo saï bon que lo joen trobadors
Oblidarán la fama de Clamensa.

Tal en lo cams la rosa primavera,
Floris gentils quan torna le gay tems
Mes del bent de la nueg brancejado ra bens,
Moric, e per totjorn s'esfassa de la terra (853).

De Toulouse, dont les poétiques souvenirs ne rendent que plus honteux le vandalisme actuel, passons à Bordeaux, qui, tout industrielle et commerciale qu'elle est, offre mille fois plus de consolations et d'espérance à l'ami de l'ancienne architecture. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait pas aussi des exemples déplorables de dévastation et de maladresse, mais au moins sont-ils contrebalancés par des travaux qui méritent vraiment le nom de restaurations, et par un esprit de conservation qui fait le plus grand honneur à ses habitants et à ses architectes.

En passant rapidement en revue les principaux monuments antérieurs au XVIIe siècle, j'aurai l'occasion de marquer tout ce qui m'a paru digne de votre indignation ou de votre sympathie. Je commencerai par la cathédrale de Saint-André, l'une des églises les plus remarquables de France, tant par ses constructions anciennes que par les travaux modernes qui y ont été tentés : le chœur et les façades latérales sont de tout point admirables; mais, comme à Saint-Etienne de Toulouse, la nef n'est point en rapport avec le chœur; sa hauteur est moindre d'un tiers; il en résulte un ensemble incomplet. Le chœur seul est terminé; on sent que la foi a manqué à ces monuments commencés avec le projet de leur donner une grandeur proportionnée aux villes, et interrompus au milieu de leur éclatante croissance par l'envahissement du doute et de l'égoïsme.

Malgré ce qu'il y a de pénible dans cette différence du chœur et de la nef, Saint-André possède le rare privilége de n'offrir aucune trace de rapiécetage classique dans la maçonnerie, aucune œuvre postérieure à l'arc-boutant extérieur voisin de la sacristie et à la tribune de l'orgue, dont les piliers sont couverts d'arabesques pleines de grâce. Ces deux additions sont toutes deux de la belle renaissance. Il n'y a de mauvais dans cette église que des marbrures et des boiseries qu'un archevêque de bon goût pourrait facilement faire disparaître. Il faudrait com-

(853) « Souvent, à tort l'orgueilleux s'imagine qu'il sera honoré de tout temps par les poëtes : mais moi je sais bien que les jeunes troubadours oublieront la renommée de Clémence.

« Telle en nos champs, la rose printanière fleurit gentille au retour des beaux jours; mais tout à coup effeuillée et brisée par le vent de la nuit, elle meurt, et pour toujours s'efface de la terre. »

Ce sont ces vers qui ont suggéré à M. de Jouy, dans son *Ermite en Province*, l'ingénieuse observation que voici : « Si l'on n'y retrouve pas autant de feu que dans les chants de Sapho, c'est qu'une vierge de Toulouse ne doit pas s'exprimer comme une vierge de Lesbos. »

mencer par le grand autel en baldaquin qui est vraiment hideux, tant par sa forme que par son excessive disproportion avec la nef.

Quant aux travaux tout à fait récents, cette cathédrale mérite une place spéciale dans l'histoire de l'art, puisqu'elle a été peut-être la première en France à recevoir l'empreinte d'une pensée régénératrice. En 1810, les deux flèches qui s'élèvent à cent cinquante pieds au-dessus de sa façade septentrionale, étant menacées d'une ruine totale, on voulait les abattre; un architecte, nommé M. Combes, entreprit de les restaurer : il en vint à bout avec un succès complet, et sans altérer leur caractère primitif. Il fit ensuite les galeries qui lient ensemble les piliers de la nef, mais qui malheureusement n'ont pas toute la légèreté qu'on pourrait exiger. Son élève, M. Poitevin, a construit auprès de la façade du nord une sacristie en forme de chapelle, remarquable à l'extérieur comme à l'intérieur par la conformité du style et des ornements avec ceux de l'édifice primitif. On voit que l'architecte n'a pas cherché à faire de l'*originalité* à lui. Cela me semble un immense pas vers le bien.

Mais à peine l'œil s'est-il détourné de ce spectacle consolateur, qu'il rencontre un monument victime d'un exécrable vandalisme. C'est la tour dite de Peyberland, élevée, à la fin du XVe siècle, par Pierre Berland, fils d'un pauvre laboureur du Médoc, qui devint, à force de piété et de savoir, archevêque de Bordeaux en 1430. Cette magnifique pyramide, qui avait autrefois, avec sa flèche, trois cents pieds de haut, avait été, dit-on, construite avec un zèle patriotique par l'architecte que l'archevêque avait chargé d'exécuter son projet, et qui était stimulé par le désir d'élever un monument français capable de lutter avec les flèches de Saint-André, ouvrage des architectes anglais. Aussi réussit-il si bien que le chapitre métropolitain lui vota, en guise de récompense, un habit d'honneur qui fut acheté dix francs. Les terroristes avaient condamné à périr cette œuvre si pieuse, si touchante, si nationale; mais leur fureur fut impuissante : on ne put faire tomber que la flèche, la tour résista à tous les efforts, et l'on fut obligé de résilier le marché qui avait été passé avec un destructeur. Elle est donc encore debout, mais déshonorée et dévastée. Toutes les ouvertures ont été bouchées depuis le haut jusqu'en bas; tous les ornements, les riches et innombrables fantaisies de l'artiste ont été arrachées, il n'en reste que ce qu'il faut pour convaincre que le XVe siècle avait rarement produit une œuvre où se fût mieux développé le luxe inépuisable de son imagination. Elle sert maintenant, cette pauvre tour, comme celle de Saint-Jacques la Boucherie à Paris et de Saint-Martin à Tours, elle sert à fabriquer du plomb de chasse. C'est ainsi que l'on trouve moyen, en ce siècle éclairé et progressif, d'utiliser ces cristallisations de la pensée humaine lancée vers Dieu, ces inflexibles *doigts levés pour montrer le ciel* (854).

L'église de Saint-Michel a aussi un clocher séparé de l'édifice principal et de la même époque, du même genre de beauté que la tour de Peyberland; ce clocher était surmonté d'une flèche construite en 1480, et que l'on vantait comme la plus belle du midi; elle s'écroula en 1768, et aujourd'hui la tour ne sert plus que de télégraphe. Le projet de rétablissement, conçu et présenté par M. Combes, a été soigneusement repoussé par l'administration. L'extérieur de cette église de Saint-Michel est du gothique le plus riche; la façade du nord est admirable, mais indignement obstruée par la maison curiale. C'est à peine si on peut voir le portail central et les bas-reliefs qui la surmontent. Ces bas-reliefs sont du XVIe siècle, un peu trop maniérés, mais très-remarquables : ils sont doubles, c'est-à-dire qu'il y en a quatre adossés l'un à l'autre, dont deux font face à l'extérieur et deux à l'intérieur de l'église. Ceux du dehors représentent *le sacrifice d'Isaac* et *l'Agneau pascal;* ceux du dedans, *saint Michel terrassant le démon* et *Adam et Eve.* Les deux couples de bas-reliefs sont séparés par un double groupe sculpté de grandeur naturelle, antérieur d'un siècle au moins, et d'une merveilleuse expression. A l'extérieur c'est le *Baiser de Judas*, à l'intérieur c'est l'*Ecce Homo :* rien de plus beau que la tête du Christ dans tous deux. L'intérieur de Saint-Michel a des défauts; de ses cinq nefs, les trois du milieu sont égales en largeur, ce qui, vu le peu de longueur de toute l'église, produit un très-mauvais effet. Il y a un transept, mais pas de rond-point; au fond de chacune des trois nefs s'élève un autel épouvantable, surtout celui du centre, où l'on voit saint Michel au milieu d'une montagne de plâtre bouffie destinée à figurer des nuages. En revanche, il y a dans la quatrième chapelle du bas-côté de la nef, à gauche, un autel du XVIe siècle qui est l'un des plus curieux monuments de transition qu'on puisse voir; l'ogive y apparaît à peine, tout affaissée qu'elle est sous le poids des coupoles, des tourelles, des arabesques, des ornements de tout genre que lui impose l'imagination émancipée et capricieuse de l'artiste. Ces ornements servent d'encadrement à trois charmantes statues, *Notre-Dame et l'enfant Jésus, sainte Catherine* et *sainte Barbe*, celle-ci délicieuse, bien qu'évidemment inspirée par une beauté d'un genre tout différent de celle qui régnait sur les imaginations des siècles antérieurs; la voûte de cette chapelle, comme celle de la nef, est très-ornée et très-curieuse.

La plus ancienne et la plus curieuse église de Bordeaux, est celle de Sainte-Croix : fondée par Clovis II, en 651, elle a été reconstruite dans sa forme actuelle à une époque que les autorités les plus compétentes s'accordent à fixer à l'année 1031, sous Guil-

(854) Wordsworth. Cette tour a été depuis rachetée et réunie à la métropole.

laume le Bon, duc d'Aquitaine. C'est un monument presque unique du genre mystique, hiératique, qui a précédé l'architecture gothique, et de la transition qui y a conduit. Je ne me sens pas le droit de rien dire sur son caractère mélangé, ni sur les célèbres sculptures symboliques de sa façade, qui a été décrite, ainsi que tout le reste de l'édifice, avec autant d'exactitude que de discernement, par M. Jouannet, dans l'excellente notice qu'il a insérée dans le *Musée d'Aquitaine*, et que vous devez connaître. Mais je serai fidèle à ma mission en dénonçant les ravages que le vandalisme a infligés à cette belle et pure église, qui, saccagée et mutilée au dehors par la terreur, a été flétrie au dedans par un goût pitoyable. On ne s'y est pas contenté de radouber toutes les sculptures des chapiteaux, les corniches, les ornements de tout genre avec une épaisse couche de plâtre; on y a profité de tous les espaces que la sculpture n'avait point envahis, pour y peindre des coupoles, des ciels chargés de nuages, un grand balcon dans la voûte au-dessus du maître-autel, des portes entre-baillées ingénieusement placées dans des arches à ogives, des abat-jours en vitres simulées, enfin toutes les fadaises possibles, tout cela en style d'enseigne de cabaret, dans des dimensions colossales, et remplissant les trois ronds-points qui occupent le fond de l'église, de manière à frapper immédiatement les regards de celui qui descend les marches par où l'on entre.

Au fond d'une poudreuse chapelle, la première du bas-côté à gauche, derrière la cuve baptismale, revêtue elle-même d'une sculpture très-curieuse qui représente la Cène dans une salle gothique, j'ai distingué une planche peinte, mais recouverte d'une épaisse poussière. Après l'avoir fait légèrement éponger, j'ai reconnu que c'était un tableau sur bois à l'italienne, d'une école tout à fait primitive, entouré d'une inscription en caractères gothiques indéchiffrables pour moi; on y voit une *Pieta*, où la sainte Vierge portant le corps de Notre-Seigneur sur ses genoux, et des deux côtés, dans des compartiments séparés, sainte Barbe, saint Dominique, saint Sébastien, saint André, sainte Catherine; tous ces personnages m'ont paru être d'un caractère aussi naïf qu'original. Il est déplorable que jusqu'à présent ni l'autorité ecclésiastique, ni aucun amateur de l'art ancien, n'ait songé à placer dans un lieu convenable cette peinture que son antiquité seule suffirait pour rendre intéressante.

Après Sainte-Croix, l'église la plus ancienne de Bordeaux est celle de Saint-Seurin, qui fut la cathédrale avant Saint-André. L'intérieur, d'un gothique très-ancien, est encore sombre et beau, malgré la dégradation des colonnes de la nef, en 1700, et un badigeonnage général en 1822. Sur le mur latéral de droite, on voit dans le tympan d'une porte à ogive, aujourd'hui murée, un bas-relief du plus haut intérêt, qui représente un pape disant la messe; un cardinal, dont la tête est merveilleusement belle, l'assiste; Jésus-Christ, entre deux anges, plane sur l'autel. Cette sculpture inappréciable remonte au XIVe siècle, et se rapporte probablement à Bertrand de Goth, archevêque de Bordeaux, qui devint Pape, sous le nom de Clément V, en 1305. Vis-à-vis, sur le mur latéral de gauche, dans un tympan semblable, se trouve un autre bas-relief de la même époque qui représente Notre-Seigneur au milieu des douze apôtres.

En entrant dans le sanctuaire, on retrouve l'empire du vandalisme : j'ai déjà parlé du trône épiscopal dont le conseil de fabrique avait voté la destruction, et que le curé a défendu avec succès; mais il n'a pu le préserver d'un blanchissage funeste. Les trois croisées romanes qui occupent, par une dispotion assez rare, le fond du chœur qui n'est pas arrondi, croisées à triples arcades avec enroulements très-ornés, ont été peintes en brun. Un malheur pareil a atteint les élégantes boiseries des stalles du chapitre, de même que les sculptures du dessous des siéges, qui représentent des scènes populaires et souvent burlesques, entremêlées à des traits de l'Ecriture sainte: ainsi une querelle d'ivrognes; un homme qui fait cuire des poissons sur un gril, à côté de Samson armé de sa mâchoire; tout ce beau et curieux travail a été surchargé tout récemment d'une peinture en rouge garance. On a heureusement épargné de toute manière le monument le plus précieux de cette église; le retable du maître-autel, formé de huit bas-reliefs en marbre, réunis en un seul cadre, traités avec la plus grande finesse, et représentant l'intéressante légende de saint Seurin ou Séverin, évêque de Bordeaux au Ve siècle. Il y a au-dessous du chœur une chapelle souterraine qui renfermait les reliques de saint Fort, qui a toujours été l'objet d'une immense vénération, et où chaque année les mères et les nourrices viennent faire dire la messe sur la tête de leurs nourrissons, pour attirer sur eux la protection du saint: cette chapelle à trois nefs en plein-cintre est curieuse, mais elle a été cruellement dégradée; d'abord elle a été badigeonnée en dépit du sens commun, puis on lui a volé pièce par pièce un pavé en mosaïque, dont il ne reste que quelques pierres. On y voit encore le tombeau du saint, ouvrage très-soigné de la renaissance.

L'extérieur de Saint-Seurin est en général très-irrégulier, mais n'en est pas moins très-remarquable. La chapelle de la Sainte-Vierge, à droite du chœur, est beaucoup plus moderne que la nef. Dans un angle de la sacristie, qui est aussi du XVe siècle, il y a une charmante statue de sainte. Le clocher quadrilatère à double rangée d'arceaux en plein-cintre, est d'une grande beauté. L'ordre supérieur rappelle quelques-unes des plus célèbres églises du moyen âge en Italie. Au milieu de la façade latérale du midi se trouve un porche de la renaissance, assez élégant, qui couvre et protége un triple portail du plus haut intérêt, dont les

trois portes sont entourées par une série de sculptures datées de 1267 et travaillées avec un soin infini, représentant *la Vigne du Seigneur* et *le Jugement dernier*, sujet très-fréquent dans les belles églises gothiques de ces contrées. Ce triple portail est flanqué par les statues des douze apôtres et de deux personnages couronnés, en pied et de grandeur naturelle, malheureusement endommagées, mais produisant encore un excellent effet. La façade occidentale, qui devait servir d'entrée principale, n'a point été achevée du temps de la construction primitive de l'église. Il n'y a qu'un vestibule très-curieux, et qui remonte évidemment aux premiers temps de la fondation, au IXe ou au Xe siècle, formé de trois voûtes basses, se prolongeant l'une après l'autre, séparées et soutenues par trois arceaux cintrés dont les chapiteaux sont couverts de sculptures très-bizarres et du genre le plus élémentaire. Je n'ai pu distinguer qu'un seul sujet connu, le *Sacrifice d'Abraham*. Au bout de ce vestibule s'élève aujourd'hui une façade, dessinée par M. Poitevin (qui a été destitué par l'administration éclairée de nos jours), et exécutée par son successeur, M. Lasmolle. Cette façade a le mérite d'avoir été conçue de manière à se rapporter au caractère général de l'édifice, et la partie inférieure répond assez bien à ce dessein. Mais, en élevant tout à fait inutilement la partie supérieure, décorée d'une balustrade beaucoup trop lourde, on ôte au spectateur la vue d'un ordre entier de l'admirable clocher. On m'a même assuré qu'il y avait sur ce même clocher d'excellents bas-reliefs, aujourd'hui recouverts par le prolongement du toit en ardoises et complétement inaccessibles. Puis on a surchargé cette nouvelle façade de statues absurdes, exécutées par un artiste espagnol; il y en a quatre colossales, deux évêques, qui ont coûté 10,000 francs chaque, et deux évangélistes, à 5,200 fr. la pièce, tous les quatre détestables en tous points. Voilà de compte fait 30,400 francs d'inutilement dépensés sur les 45,000 qu'a coûté la façade entière. Je ne dis rien d'un bas-relief qui est encore pire que les statues, et qui a dû coûter proportionnellement. Ces calculs montrent que ce sont bien moins les ressources matérielles qui manquent à la restauration de nos vieux monuments, que l'intelligence de leur caractère et l'instinct des convenances.

Je reprocherai ensuite à M. Lasmolle de n'avoir pas employé dans sa nouvelle façade le portail qui terminait auparavant le vestibule dont j'ai parlé; portail double, sans arc, divisé par un pilier qui supportait une statue de saint Seurin, et surmonté d'une charmante corniche avec modillons à ogive en ressaut. Ce portail se trouve aujourd'hui dans le jardin de M. Coudère, imprimeur.

M. Lasmolle a encore fort bien restauré, en 1828, la façade de la petite église de Saint-Eloi, pour laquelle il a choisi l'ogive surbaissée et ornée, copiée avec esprit des monuments de la fin du XVe siècle. Je ne sais si c'est lui qui a restauré le porche occidental de Sainte-Eulalie, également en harmonie avec le gothique du corps de l'église, sauf les deux contreforts qui sont lourds et disproportionnés. L'intérieur de Sainte-Eulalie offre des sculptures remarquables dans les clefs de voûte du chœur, mais elle est honteusement défigurée par des peintures et des dorures ridicules.

Dans l'église du collége, remarquable par la hardiesse de sa voûte à arcs doubleaux en ogive, on voit le tombeau de Montaigne et sa statue, beau morçeau de la statuaire du XVIe siècle. Il est couché tout de son long, les mains jointes et le corps tout bardé de fer, à la manière des anciens chevaliers. Cela paraît d'abord en contradiction avec son caractère, tel qu'on se le figure généralement; mais on se rappelle bientôt l'époque guerrière où il vivait, et la piété qu'il déploya sur son lit de mort.

Je n'ai rien à dire de Saint-Bruno, tout rempli de statues dans le goût du Bernin, par le cardinal de Sourdis, au commencement du XVIIe siècle, ni de Saint-Paul, Saint-Dominique et autres mauvaises églises des XVIIe et XVIIIe siècles.

En fait d'architecture civile, Bordeaux a conservé deux de ses anciennes portes, la première, au-dessous d'une des quatre tours de l'hôtel de ville, bâties en 1246, qui s'élevaient à deux cent cinquante pieds de haut, et dont la réunion devait former un ensemble unique. Il n'en reste aujourd'hui que celle dite la Tour de l'Horloge, surmontée de trois tourelles en flèche, d'un gothique noble et imposant. La seconde porte, dite du Caillau, fut bâtie en 1494, en mémoire de la bataille de Fornoue; quoique dégradée, elle n'en offre pas moins toute l'élégance et tout le charme des monuments de cette époque. Ses trois tourelles et ses croisées, en carré arrondi, qui ont tous les caractères de la belle renaissance, produisent un effet très-pittoresque, surtout lorsqu'en la contemplant de la rivière, on la voit s'élever au milieu du mouvement industriel du port sur lequel elle donne.

D'après tout ce que je viens de vous dire, Monsieur, vous reconnaîtrez, j'espère, que Bordeaux est une ville qui procure une véritable satisfaction aux défenseurs de l'art antique. Malgré la profusion de mauvais goût qui règne dans les ornements intérieurs des églises, malgré plusieurs exemples du vandalisme que j'ai cités, il est impossible de ne pas reconnaître chez les architectes de cette ville une tentative de reconstruction et de régénération gothique, tentative accompagnée de tâtonnements et d'erreurs que j'ai osé signaler, mais digne de toute notre sympathie, de tous nos éloges, d'autant plus qu'ils persévèrent silencieusement et obscurément depuis plus de vingt ans. Personne que je sache ne leur a rendu sous ce rapport la justice qu'ils méritent; mais ils ont inscrit leurs droits à la reconnaissance nationale, d'une manière plus éclatante que dans les journaux, sur

les pierres immortelles de Saint-André et de Saint-Seurin.

En un mot, Bordeaux est une ville consolante; elle l'est surtout, comparée à Paris, qui semble condamné à ne jamais se relever de l'espèce d'interdit jeté sur lui par le bon goût depuis près de trois siècles. Si la France a la honte d'être moins avancée en fait d'art que le reste de l'Europe, Paris a la double honte d'être encore en arrière de toute la France. Tandis que généralement, en province, l'étude et la protection de nos chefs-d'œuvre anciens devient le signe de ralliement de tous les architectes distingués, tandis que des essais de restauration intelligente, en harmonie avec le caractère original des édifices, et motivés par des besoins réels, ont lieu dans plusieurs localités, Paris seul reste indifférent et livré sans défense aux caprices dévastateurs, aux projets ineptes, mais heureusement interminables, des maçons ministériels et académiques. A part quelques jeunes gens chez qui *Notre-Dame de Paris* a réveillé un nouveau sens, et qui depuis jettent en passant sur la vieille basilique un regard de tristesse et d'admiration; à part quelques artistes proscrits par les académies et méconnus du public, Paris n'offre nul espoir de régénération. En fait de constructions nouvelles, peu de villes au monde sont, à ce que je pense, assez malheureuses pour que des fidèles soient condamnés à échanger la grotesque rotondité de l'Assomption contre la masse informe et inintelligible de la Madeleine, contre l'indécente coquetterie de Notre-Dame-de-Lorette. En fait de restauration, on en est toujours à ce même esprit qui fit équarrir et revêtir de marbre le chœur de Notre-Dame, dès la première moitié du *grand siècle*. Ce que je connais de plus neuf en ce genre, ce sont les incroyables chapelles de la Sainte-Vierge à Saint-Etienne du Mont et à Saint-Germain des Prés. Le grotesque, le faux, le ridicule, n'ont jamais atteint plus haut.

Malgré toutes les misères que je vous ai racontées, je ne veux pas terminer sans reconnaître comme un fait accompli l'existence d'une réaction en faveur de l'art historique et national, réaction timide et obscure, mais progressive et pleine d'avenir. Cette réaction, Monsieur, c'est vous qui l'avez commencée, qui l'avez popularisée; je ne me lasse pas de le répéter, car j'aime à vous faire un patrimoine de cette gloire. Elle se manifeste aujourd'hui de deux manières : d'abord par des recherches approfondies sur les divers caractères et les développements successifs des monuments locaux; tels sont les excellents travaux de M. de Caumont et de la société archéologique de Normandie, à Caen ; ceux de MM. Liquet et Langlois, à Rouen ; de M. Jouannet, à Bordeaux; de M. du Mége (855), à Toulouse; enfin, de M. Charles Magnin dans cette même *Revue*. Il n'y a pas jusqu'au *Constitutionnel* qui ne nous ait prêté le secours de son autorité populaire, et qui, dans un feuilleton très-remarquable du 17 octobre 1832, n'ait arboré, lui aussi, le drapeau de la réaction historique.

D'un autre côté, il y a déjà des applications de cet esprit régénéré, peu nombreuses et peu étendues, il est vrai, mais qui n'en sont pas moins louables et consolantes. Ainsi, à côté des travaux de MM. Combes, Poitevin et Lasmolle, à Bordeaux, on peut citer ceux de M. Pollet, à Lyon : il a rétabli l'église d'Ainay, qui date des premiers siècles du christianisme, dans sa forme originale, et réparé celle de Saint-Nizier, la plus belle de Lyon, avec une parfaite intelligence de son caractère. Dans la cathédrale de Metz, il y a quelques essais de gothique moderne, mais bien malheureux. Ce qui surpasse, à mon gré, toutes les entreprises de ce genre, ce sont les restaurations vraiment surprenantes des sculptures de la cathédrale de Strasbourg, exécutées par MM. Kirstein et Haumack, avec une exactitude si parfaite, un sentiment si profond et si pieux, qu'au premier abord on est tenté de les confondre avec les originaux que la hache du terrorisme a épargnés, et qui comptent à juste titre, surtout le groupe de la mort de la Vierge au portail oriental, parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire chrétienne. Dans une sphère plus restreinte, vous connaissez les charmantes œuvres de M. de Triquéti et de Mlle de Fauveau.

Un jour peut-être surgira-t-il au sein de nos chambres un législateur assez éclairé, assez patriotique, pour demander des dispositions spéciales en faveur des monuments nationaux, comme on en demande chaque jour en faveur de l'industrie et du commerce. La loi sur l'expropriation offrait pour cela une excellente occasion : mais l'une des deux chambres l'a déjà laissée échapper, et l'autre n'en profitera certainement pas.

Il serait à désirer que nous vissions bientôt s'organiser à Paris une association centrale pour la défense de nos monuments historiques, association qui offrira un point de ralliement à tous les efforts individuels, un foyer d'unité pour toutes les recherches et toutes les dénonciations, qui sont en ce moment nos seules armes contre les dévastations des administrations et des propriétaires. Peut-être viendrait-on ainsi à bout d'engager peu à peu tout ce qui est jeune, intelligent et patriotique dans une sorte de croisade contre le honteux servage du vandalisme, et purifier, par la force de la réprobation publique, notre sol antique de cette souillure trop longtemps endurée (856).

Toutefois je ne vous dissimule pas l'intime conviction où je suis, que cette réaction n'aura jamais rien de général, rien de puissant, rien de populaire, tant que le clergé n'y aura pas été associé, tant qu'il

(855) Ce savant écrivain vient d'annoncer la publication d'un ouvrage qui sera du plus grand intérêt, intitulé : *Archéologie Pyrénéenne*.

(856) Il faut se rappeler que ceci était écrit en 1833. Nous rendrons justice à ce qui a été fait depuis, dans notre Appendice, n. I.

n'aura pas été persuadé qu'il y a pour lui un devoir et un intérêt à ce que les sanctuaires de la religion conservent ou recouvrent leur caractère primitif et chrétien. Le clergé seul, comme je l'ai dit plus haut, peut exercer une influence positive sur le sort des monuments ecclésiastiques qui sont incontestablement les plus nombreux et les plus précieux de tous ceux que nous a légués le moyen âge. Lui seul peut donner quelque ensemble à des tentatives de restauration, et à un système de préservation; lui seul peut obtenir d'importants résultats avec de chétifs moyens; lui seul enfin peut attacher à cette œuvre un caractère de popularité réelle, en y intéressant la foi des masses. Or, point d'art sans foi; c'est un principe dont l'évidence ne nous est que trop douloureusement démontrée aujourd'hui. C'est la foi seule qui a pu peupler la France des innombrables richesses de notre architecture nationale; c'est elle seule qui pourra les défendre et les conserver.

Je finis ici mon invective, rédigée d'après des notes bien incomplètes et des souvenirs bien confus. Vous-même, peut-être trouverez-vous que j'y ai mis trop de passion et d'amertume; mais vous devez comprendre que nous autres catholiques nous avons un motif de plus que vous pour gémir de cette brutalité sacrilége et pour nous indigner contre elle. C'est que nous allons adorer et prier là où vous n'allez que rêver et admirer; c'est qu'il nous faut pour y bien prier nos vieilles églises, telles que la foi si féconde et la piété si ingénieuse de nos aïeux les ont conçues et créées, avec tout leur symbolisme inépuisable et leur cortége d'inspirations célestes cachées sous un vêtement de pierre. C'est là que se dresse encore devant nous la vie tout entière de nos aïeux, cette vie si dominée par la religion, si absorbée en elle. C'est là que venait leur imagination si riche et si intarissable, mais en même temps si réglée et si épurée par la foi, leur patience, leur activité, leur résignation, leur désintéressement; tout cela est là devant nous, leurs tièdes et faibles descendants, comme une pétrification de leur existence si exclusivement chrétienne. C'est que pas une de ces formes si gracieuses, pas une de ces pierres si fantastiquement brodées, pas un de ces ornements qu'on appelle capricieux, n'est pour nous sans un sens profond, une poésie intime, une religion voilée. C'est qu'il nous est permis et presque commandé de voir dans cette croix allongée que reproduit le plan de toutes les églises anciennes, la croix sur laquelle mourut le Sauveur; dans cette triplicité perpétuelle de portails, de nefs et d'autels, un symbole de la trinité divine; dans la mystérieuse obscurité des bas-côtés, un asile offert à la confusion du repentir, à la souffrance solitaire; dans ces vitraux qui interceptent en les tempérant les rayons du jour, une image des saintes pensées qui peuvent seules intercepter et adoucir les ennuis trop perçants de la vie; dans l'éclatante lumière concentrée sur le sanctuaire, une lueur de la gloire céleste; dans le jubé, un voile abaissé entre notre faiblesse et la majesté d'un sacrifice où la victime est un Dieu. L'orgue, n'est-ce pas la double voix de l'humanité, le cri glorieux de son enthousiasme mêlé au cri plaintif de sa misère? Ces roses éclatantes de mille couleurs, cette vie végétale, ces feuilles de vigne, de chou, de lierre, moulées avec tant de finesse, n'indiquent-elles pas une sanctification de la nature, et de la nature humble et populaire, par la foi? Dans cette exclusion générale des lignes horizontales et parallèles à la terre, dans le mouvement unanime et altier de toutes ces pierres vers le ciel, n'y a-t-il pas une sorte d'abdication de la servitude matérielle et un élancement de l'âme affranchie vers son Créateur? Enfin, la vieille église tout entière, qu'est-elle si ce n'est un lieu sacré par ce qu'il y a de plus pur et de plus profond dans le cœur de vingt générations, sacré par des émotions, des larmes, des prières sans nombre, toutes concentrées comme un parfum sous ces voûtes séculaires, toutes montant vers Dieu avec la colonne, toutes s'inclinant devant lui avec l'ogive, dans un commun amour et une commune espérance?

Fils du vieux catholicisme, nous sommes là au milieu de nos titres de noblesse : en être amoureux et fiers, c'est notre droit; les défendre à outrance, c'est notre devoir. Voilà pourquoi nous demandons à répéter, au nom du culte antique, comme vous au nom de l'art et de la patrie, ce cri d'indignation et de honte qu'arrachait aux Papes des grands siècles la dévastation de l'Italie : *Expulsons les Barbares.*

Ch. DE MONTALEMBERT.

1er mars 1833.

II.

DE LA PEINTURE CHRÉTIENNE EN ITALIE,

A L'OCCASION DU LIVRE DE M. RIO (857).

(Juillet 1837)

Nous désirons faire connaître plus en détail et dans un ordre méthodique les objets

(857) *De la Poésie Chrétienne, dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*; par A. F. Rio. A Paris, chez Debécourt, 1836, 1 vol, in-8°. Vingt ans après ce premier volume, M. Rio a publié le second, consacré à Léonard de Vinci et aux écoles de Lombardie, et non moins digne de la sympathique étude de tous les admirateurs du vrai beau.

traités dans l'ouvrage que M. Rio a publié récemment, les idées principales qui y sont exposées, les découvertes précieuses que les hommes sérieux et religieux peuvent y faire. En donnant ainsi un aperçu des richesses renfermées dans ce volume, nous croyons rendre un véritable service à ceux d'entre nos lecteurs qui ne l'ont pas lu, et nous espérons ne pas déplaire à ceux qui le connaissent déjà, en les aidant à classer et à coordonner dans leur mémoire les notions nouvelles et importantes qu'ils ont dû y puiser.

Amis passionnés de l'art chrétien, et ayant suivi, quoique de très-loin, M. Rio dans la route qu'il a si glorieusement ouverte, c'est pour nous un droit et un devoir de ne rien négliger pour que le public catholique puisse apprécier toute l'importance de l'œuvre dont M. Rio a doté notre littérature historique et religieuse.

Nous n'hésiterons pas à dire que ce livre est un de ceux qui peuvent avoir le plus besoin d'être ainsi révélés et annoncés au public, car il est de ceux dont on pourrait dire avec vérité au premier abord, qu'on ne sait d'*où il vient ni où il va*. Il serait très-difficile de se faire une idée juste de son contenu et de sa valeur d'après son titre. Ce titre s'applique à un vaste ensemble de travaux, où l'auteur embrasse la partie la plus séduisante et la plus féconde du domaine de la pensée chrétienne et dont ce volume n'est qu'un fragment; mais M. Rio a eu le tort de ne pas nous montrer comment le fragment se rattachait à l'ensemble. Aucun préambule, aucune conclusion ne nous apprend pourquoi, dans un livre qui annonce devoir traiter *de la poésie chrétienne*, la première page du texte commence ainsi : *De la Peinture Chrétienne d'abord dans les catacombes*, etc. On ne sait ce que veulent dire ces mots : *Forme de l'Art*, qui font partie du titre; et ces autres : *Seconde Partie*, tandis qu'on cherche en vain de quoi il peut être question dans la première, et si elle existe ou non, achèvent de jeter la confusion dans l'esprit du lecteur. Il est vrai que sur la couverture brochée du volume, on lit : *De l'Art Chrétien;* et cette addition met sur la voie de la pensée fondamentale de l'auteur, savoir : que l'art est identique avec la poésie, surtout dans l'ordre religieux; qu'il n'est autre chose qu'une des formes de la poésie, et qu'on ne saurait isoler l'histoire, l'étude, l'intelligence de l'un et de l'autre. C'est là une vérité incontestable à nos yeux : mais l'auteur n'aurait pas dû oublier que cette identité de la poésie et de l'art n'a jamais été proclamée en France, et qu'elle n'est rien moins que constatée, ni même soupçonnée par l'immense majorité des lecteurs français. Il était donc nécessaire de bien établir préalablement ce point de départ.

M. Rio, ne pouvant ou ne voulant pas nous présenter en ce moment cette base fondamentale de ses travaux, aurait dû se borner à prendre pour titre les premiers mots de son premier chapitre : *De la Peinture Chrétienne;* et en y ajoutant ceux-ci : *en Italie*, il aurait donné à chacun une notion claire et complète du beau volume que nous allons passer en revue, heureux de pouvoir, grâce à lui, donner à nos lecteurs une esquisse historique des produits de cette admirable branche de l'art chrétien dans le temps où elle a été la plus féconde et la plus brillante.

Il est donc sous-entendu que, pour M. Rio, la peinture, comme tous les autres arts, n'est qu'une des formes de la poésie; or, comme la poésie religieuse est nécessairement la poésie la plus haute, sinon la seule, il s'ensuit que la peinture religieuse occupe nécessairement aussi le premier rang dans le développement de la peinture. Cette primauté est d'ailleurs suffisamment démontrée par le fait en Italie : c'est ce qui explique pourquoi l'étude de cet art touche de si près à la religion.

Cela posé, nous commencerons par établir quels sont les principaux mérites de M. Rio dans cet ouvrage. Et d'abord nous placerons au premier rang le *catholicisme* du livre et de son auteur. Et qu'on nous entende bien, c'est d'un bon et solide catholicisme que nous voulons parler, non pas de ce vague sentiment religieux qui est à la mode aujourd'hui, qui consent à ne rien nier pourvu qu'il ne soit pas obligé de rien admettre comme incontestable. M. Rio n'est pas de cette trempe-là : à chaque page de son livre on voit que c'est un homme qui n'a ni honte ni peur de croire tout ce qu'il a trouvé dans le catéchisme, l'Evangile et la tradition de l'Eglise, et il en résulte pour le lecteur un sentiment de bien-être qui vaut presque mieux que l'enthousiasme, et comme une sorte de soulagement ineffable qui repose et qui exalte en même temps. On voit encore qu'il pratique ce qu'il croit : on voit qu'il a prié au pied de ces autels dont il décrit la parure avec tant de poésie, que les trésors de l'art chrétien n'ont pas été pour lui des toiles mortes, débris plus ou moins curieux de la *mythologie chrétienne*, mais bien des symboles plus ou moins parfaits de l'éternelle vérité. En un mot M. Rio est franchement et avant tout catholique : plus on le lit et plus on reconnaît en lui un frère, un homme à côté de qui on serait aise d'élever sa prière à Dieu, un homme que tout catholique pourrait accoster avec confiance soit dans une église, soit dans une galerie, soit dans une académie, et lui prendre la main, et lui donner son cœur, sans craindre de se tromper, et de trouver le froid sourire de l'incrédulité ou la vanité satisfaite du pédant sous le voile d'un enthousiasme factice.

C'est là ce qui place M. Rio bien au-dessus de Rumohr, et de tous les Allemands qui ont pu rivaliser avec lui par la science et le sentiment de l'art, mais qui sont restés bien en deçà pour la foi, à l'exception du seul Frédéric Schlegel.

Ce doit être quelque chose de bien déconcertant, ce nous semble, pour vous, Messieurs les critiques, qui, dans vos jugements sou-

verains sur l'art ancien et moderne, posez d'abord en principe que le catholicisme est définitivement mort, qu'il est aujourd'hui dénué de toute séve créatrice, et qu'aucun être doué de raison, et à plus forte raison, de science, ne peut y trouver la règle actuelle et positive de ses jugements et de ses idées? Daignerez-vous seulement vous retourner dans votre marche triomphale du salon de 1837 au salon de 1838, pour écouter la voix grave et éloquente d'un homme qui aurait cependant quelque droit à votre attention? Car ici il ne s'agit pas d'un peintre obscur, atteint et convaincu de faire des *pastiches* du moyen âge, selon le terme inventé pour flétrir aux yeux des fins connaisseurs toute tentative de régénération; c'est un savant professeur de l'Université, qui, après avoir commencé à vivre sur les champs de bataille et avoir gagné à quinze ans la croix d'honneur, a enseigné longtemps l'histoire avec éclat; et puis tout à coup, à la fleur de l'âge, s'est senti saisi d'un tel amour pour l'art purement chrétien, qu'il a renoncé à tout autre occupation pour l'étudier et pour en révéler les doux mystères et les saintes traditions. Un esprit aussi rétrograde vous étonne peut-être : mais, s'il plaît à Dieu, vous en verrez bien d'autres.

A côté de ce mérite suprême de la foi complète et courageuse, vient se placer chez M. Rio, celui d'une science approfondie et complétement originale. Son livre est, en quelque sorte, un répertoire de découvertes en fait d'art, qu'il y a eu autant de mérite à faire que de courage à publier, tant elles froissent la routine des jugements ordinaires et tant elles sont éloignées de la voie battue depuis trois siècles que le paganisme a envahi tous les domaines de l'intelligence. Mais c'est encore à la foi chrétienne que M. Rio doit sa vraie science; c'est elle qui lui a donné la lumière, qui lui a procuré le point de vue aussi neuf que satisfaisant où il place ses lecteurs. Ce point de vue, nous nous hâtons de le dire, ne résulte d'aucune théorie arbitraire ni individuelle : il n'y a peut-être pas dans son livre une seule page de théorie proprement dite, et nous l'en félicitons hautement; il n'est parti que d'une seule donnée toute simple et toute chrétienne, c'est que toutes les œuvres de l'homme racheté par Dieu, doivent concourir à la gloire de son Sauveur et au salut de son âme. Or, comme cette loi suprême, si étrangère à tous les docteurs de l'art depuis la renaissance, a heureusement dominé le génie des peintres italiens pendant deux ou trois siècles, il a été facile à M. Rio de rassembler assez de faits positifs, assez de détails biographiques, assez de jugements *de visu* sur des œuvres capitales, pour dresser un inventaire des riches produits du génie chrétien pendant la période que ce volume embrasse. C'est de cet inventaire même que ressort une théorie, ou plutôt une série de conséquences toutes naturelles, que chacun peut et doit en déduire, et dont l'auteur a laissé souvent la déduction à la sagacité du lecteur. Nous les résumerons toutes en une seule, savoir : que la peinture chrétienne est la plus belle de toutes, et qu'elle répudie tout ce qui, soit dans l'expression, soit dans l'inspiration, tient de près ou de loin au matérialisme, ou, en d'autres termes, au culte de la nature, qui règne dans l'art depuis les Médicis.

C'est donc un immense service rendu par M. Rio, aux Chrétiens d'abord; et ensuite à tous ceux qui s'occupent consciencieusement de l'art, que d'apporter un livre de faits, un livre d'érudition et d'observations personnelles, au milieu de ce déluge de prétendus critiques, dont les jugements téméraires et les stériles théories inondent tous les feuilletons de nos jours, et finit par déborder jusque dans les journaux religieux ou soi-disant tels.

Un service presque aussi grand et plus facile à apprécier, c'est d'avoir enfin donné aux voyageurs en Italie un manuel qui puisse leur ouvrir les yeux sur les beautés de l'ordre le plus élevé, et justement le plus méconnu, que leur présentera le pays qu'ils parcourent. Pour nous, à qui il a fallu trois voyages et trois séjours prolongés en Italie, pour nous dépêtrer complétement du bourbier matérialiste où l'on est lancé tout d'abord par l'effort combiné et unanime de tous les livrets, de tous les guides, de tous les itinéraires, en un mot de tous ceux qui ont écrit sur l'Italie en français, en anglais, en italien, en prose ou en vers, depuis les effusions lyriques de lord Byron jusqu'au fameux Guide économique et culinaire de madame Starke; pour nous, qui en sommes enfin bien sortis, grâce à Dieu et à M. Rio, nous nous hâtons de lui adresser nos actions de grâces en même temps que nous le recommandons à tous nos compagnons d'infortune passés ou futurs. Nous leur dirons que, s'il y a eu en Allemagne quelques symptômes de régénération sous ce rapport, la France a été privée jusqu'à présent non-seulement d'un ouvrage savant et fondamental comme celui-ci, mais même du plus petit essai, de la plus insignifiante monographie, rédigée dans un esprit de justice et d'affection pour l'art catholique. Il a paru dernièrement un ouvrage très estimable en cinq volumes, intitulé l'*Indicateur italien*, par M. Valery : c'est certainement ce qu'il y a de plus complet jusqu'à présent sur l'Italie; on y trouve beaucoup de faits et de recherches très-curieuses; mais que pensera l'amateur de l'art chrétien, lorsqu'il verra, dès les premières pages, que la cathédrale de Milan n'est qu'un *énorme colifichet*, qu'on lui recommandera le Saint-Jérôme de Prévitale à Bergame, comme *très-élégant !* Sans parler des innombrables péchés d'omission envers des chefs-d'œuvre les plus suaves. Et ce sera bien pire si l'infortuné remonte plus haut et se trouve pris à la gorge par les Dupaty, les Cochin, les Lalande. Mais

Non ragionam di lor...

Laissons le XVIIIe siècle pourrir en paix. Répétons seulement que le livre de M. Rio est le meilleur guide pour l'étude de la peinture en Italie. Bienheureux ceux qui n'auront pas eu d'autre guide que lui, qui prendront ce livre pour premier *Cicerone :* nous n'avons pas eu ce bonheur; mais nous savons par l'expérience d'autrui le bien qui en résulte, et nous avons vu la facilité et la rapidité avec laquelle des voyageurs encore purs de tout contact avec l'esthétique routinière, ont été conduits à l'étude et à la connaissance du vrai par ce livre qui, selon leur propre expression, *versait des flots de poésie dans leur âme.*

Il eût été à désirer que M. Rio eût songé à adjoindre à toute cette poésie un index topographique qui en eût facilité l'usage au voyageur, à mesure qu'il parcourt les lieux qui renferment les trésors décrits par l'écrivain. Mais comme nous l'avons déjà vu pour son titre, M. Rio ne songe pas toujours à se rendre accessible au vulgaire. L'index n'existe pas. Chacun peut s'en faire un (858); et, tel qu'il est, le meilleur conseil que nous puissions donner à ceux de nos lecteurs qui feront ou referont le voyage d'Italie, c'est d'emporter avec eux ce volume. C'est dans l'espoir d'obtenir pour ces pages l'honneur d'être adjointes, à titre de supplément, à ce précieux *vade mecum*, que nous relèverons avec quelque détail certaines omissions de M. Rio, et que nous combattrons ses opinions sur certains peintres ou certains tableaux, mais toujours dans l'intérêt exclusif de la même cause et en partant des mêmes principes, ne différant de lui que pour leur application.

Après ce préambule, qui n'est pas trop long pour l'importance de l'ouvrage, nous allons passer à l'analyse des divers chapitres, en avertissant d'abord nos lecteurs que toutes les idées et tous les faits que nous citerons sont tirés de l'ouvrage même, à moins de mention contraire.

Dans le premier chapitre nous assistons tout d'abord au magnifique spectacle de la peinture chrétienne, venant au monde dans le berceau sanglant des catacombes et contrastant, autant par sa direction intime que par ses manifestations extérieures avec les dégoûtantes orgies de l'art sous les Césars persécuteurs. Un bon résumé des sujets représentés dans les catacombes fait ressortir la sublime abnégation de soi, avec laquelle les artistes martyrs évitaient toute commémoration même indirecte de leurs supplices. Puis, avec l'affranchissement de l'Eglise par Constantin, viennent ces grandes mosaïques romaines, que Ghirlandajo appelait à si juste titre la *vraie peinture pour l'éternité.* Mais la vitalité de l'école, justement qualifiée par M. Rio de *romano-chrétienne,* fut menacée dès lors par une controverse très-curieuse entre les Pères les plus illustres de l'Eglise latine et quelques Pères de l'Eglise grecque, appuyés avec fureur par les moines de l'ordre de Saint-Basile. Ceux-ci soutenaient que Jésus-Christ avait été le plus laid des enfants des hommes, tandis que leurs adversaires disaient, comme plus tard saint Bernard, que la merveilleuse beauté du Christ surpassait celle des anges, et faisait l'admiration de ces êtres célestes. On sait assez que l'Occident tout entier se rangea du côté de ses Pères. Mais en vérité, lorsque nous avons lu ce passage du livre de M. Rio, nous nous sommes rappelé les horribles travestissements des principaux faits de la vie de Notre-Seigneur qui, non contents de s'étaler périodiquement sur les murs du Louvre, viennent souiller à demeure les parois de nos églises, dignes pendants, du reste, de la musique d'opéra qu'on y entend; nous nous sommes rappelé ces éditions de luxe des livres les plus sacrés, où les traits de notre divin Maître, de la Vierge mère, des apôtres, de Madeleine, etc., sont livrés aux mêmes imaginations et aux mêmes burins qui se sont fait un nom en *illustrant* (c'est le terme consacré) les saletés de Voltaire et de Lafontaine; nous nous sommes rappelé enfin le débordement de vulgarité, de niaiserie, d'inconconvenance, qui caractérise tout ce qu'on appelle aujourd'hui des *sujets religieux,* et que le clergé a la bonté d'admettre comme tels; et puis nous nous sommes demandé si par hasard la doctrine byzantine n'avait pas été ressuscitée de nos jours, et si tous les coryphées de nos écoles modernes ne s'étaient pas donné le mot secrètement pour représenter Notre-Seigneur et tous les personnages religieux comme *les plus laids des enfants des hommes.* Quoi qu'il en soit, il est certain que les fanatiques byzantins du IVe et du Ve siècle, s'ils renaissaient au XIXe, ne pourraient qu'être flattés de voir une pratique aussi conforme à leur théorie.

M. Rio se livre aux considérations les plus sages sur la nature dégradante des doctrines byzantines qui préludaient dès lors au schisme de Photius, et dont l'autocratie moscovite est au sein de notre société moderne le dernier résultat : elles exercèrent longtemps la plus funeste influence en Italie: heureusement le siége infaillible et immortel de Pierre réagit constamment contre elles. Ne pouvant introniser le *laid* dans l'art religieux, Byzance et ses empereurs devinrent iconoclastes pour anéantir dès le berceau cet art sublime. De là cette guerre admirable, que M. Rio compare justement aux croisades, qui unit toute l'Italie, sauf Naples, pour la défense du Pape et des saintes images, et que Gibbon a jugée avec sa mauvaise foi ordinaire. Cependant, l'école romano-chrétienne devait mourir, à ce que croit l'auteur et il fixe l'époque de cette

(858) Au moment où nous relisons ces lignes, nous apprenons que M. Guénebault, déjà si honorablement connu par ses travaux d'archéologie chrétienne dans les *Annales de Philosophie chrétienne,* vient de terminer une table à la fois alphabétique et analytique de l'ouvrage de M. Rio.

extinction complète aux XII° et XIII° siècles. Nous protestons de toute notre âme contre cette assertion ; car, à notre avis, les mosaïques de Sainte-Marie in Transtevere et de Sainte-Marie-Majeure, qui datent précisément de ces deux siècles, sont les plus belles de Rome. Mais nous admettons volontiers que cette école, à laquelle nous attachons du reste moins d'importance que l'auteur et quelques autres écrivains modernes, a été avantageusement remplacée par l'école *germano-chrétienne*, née avec Charlemagne, et dont il nous reste des monuments nombreux dans les miniatures des manuscrits, et plus tard, dans les vitraux. Il importe d'établir, comme l'a fait M. Rio, que rien dans cette école ne sent, comme on s'en va le répétant tous les jours, l'imitation servile de ce qui s'était fait à Byzance et en Italie. Le clergé ne cessa jamais de diriger cet art dont il avait été le père, et de lui donner cette fécondité que le catholicisme communique à tout ce qu'il enfante (859). Aussi l'originalité des écoles de France, de Belgique, de Cologne, du X° au XIII° siècle, est un fait qui ressortira chaque jour davantage de l'étude approfondie de leurs produits. M. Rio énumère avec soin les traits distinctifs du genre occidental et du genre byzantin : il suit les différentes phases de l'existence languissante de celui-ci en Italie, et relève les déplorables conséquences de son influence sur l'école napolitaine, qui n'a jamais pu se relever de ce honteux vasselage ; mais nous lui demandons grâce pour le bon vieux Giunta de Pise, qu'il regarde comme le dernier représentant de l'art byzantin, et que nous voudrions délivrer de cette flétrissure, en considération du beau portrait de saint François qu'on voit de lui à la sacristie d'Assise, comme aussi de ce crucifix peint par lui, qui stigmatisa sainte Catherine de Sienne, et que l'on conserve encore dans la maison paternelle de cette grande sainte à la *Contrada dell' oca*, à Sienne.

Le chapitre II est consacré à l'*école siennoise*. Quoiqu'à peu près passée sous silence par Vasari, les recherches postérieures, surtout celles de Rumohr, ont bien établi que Sienne, qui s'honorait du titre de *Cité de la Vierge*, a été le berceau de la peinture chrétienne d'Italie, au XIII° siècle. On y voit encore quelques ouvrages de ces premiers maîtres si purs et si dévots, signés de leur nom, avec l'addition d'une prière ou d'une éjaculation pieuse. Tels sont : Guido, dont la grande madone, à Saint-Dominique, est le premier tableau à date certaine (1221) de l'Italie ; Duccio vanté par Ghiberti, et à si bon droit ; Ambrogio, qui fit la grande fresque allégorique d'une des salles du palais public, que M. Rio déclare n'avoir pas comprise, mais où l'on pourrait, ce nous semble, clairement reconnaître les principales vertus chrétiennes, avec les symboles universellement admis dans la peinture et la sculpture chrétienne de cette époque, belle idée assurément pour une salle de justice. Il ne reconnaît qu'un seul tableau authentique de Pietro, frère d'Ambrogio : il a oublié la jolie madone, voisine de l'hospice della Scala, que nous citons à cause de sa touchante et simple inscription : *Opus Laurentii Petri pictoris : fecit ob suam devotionem*. Ces deux frères se sont immortalisés par leur grande fresque du Campo-Santo de Pise, représentant les divers épisodes de la vie des Pères du désert, chef-d'œuvre de grâce et de simplicité naïve. M. Rio relève avec raison toute la poésie de ce sujet : il nous donne ensuite un récit charmant de la légende de saint Rainier, qui forme un des ornements de ce même Campo-Santo, et qui a été peint par ce Simon Memmi, que Pétrarque mettait sur la même ligne que Giotto. Nous regrettons de ne pas trouver quelques détails sur les magnifiques fresques du même Simon Memmi, à la chapelle des Espagnols à Florence ; cette admirable représentation de l'Eglise triomphante et militante, avec tout le fécond symbolisme de l'époque ; ce Jésus descendant aux limbes, et écrasant le démon vaincu sous la porte brisée des enfers, et tant d'autres sujets traités avec une supériorité réelle, méritaient une attention spéciale de la part de l'auteur, qui n'aurait pas dû se borner à nous renvoyer à Vasari, dont il nous a recommandé, et à si juste titre, de nous défier.

Mais quelque chose de bien plus grave que cette omission, c'est l'injustice avec laquelle M. Rio donne congé à toute l'école siennoise, après avoir cité ces trois ou quatre noms, en déclarant qu'après eux sa fécondité ne fut que purement numérique jusqu'au XV° siècle. Nous verrons que M. Rio n'est pas moins injuste pour les grands peintres siennois du XV°, et en attendant, nous réclamons de toutes nos forces en faveur de plusieurs peintres que des séjours malheureusement trop courts à Sienne, nous ont permis cependant de connaître ; et en premier lieu, nous citerons Manno di Simone, auteur dès 1287, à ce qu'on dit, de la fresque de la chapelle du palais public, qui représente Notre-Dame entourée d'anges et de saints, assise sur un trône et sous un vaste baldaquin porté par les saints protecteurs de Sienne, tandis que deux anges agenouillés devant elle lui présentent des corbeilles de fleurs : nous connaissons peu de productions plus grandioses et plus catholiques. Puis ce Sano di Pietro, dont on voit une admirable *Incoronazione* (860), à la chancellerie du palais public, datée de 1345 ; et enfin cet André Vanni, que son goût pour la peinture n'empêcha pas d'être capitaine du peuple et ambassadeur auprès du Pape, à qui sainte Catherine de Sienne adressa une

(859) On ne saurait lire sans émotion cette admirable définition du concile d'Arras en 1205, où il dit que *la peinture est le livre des ignorants qui ne sauraient pas en lire d'autres.*

(860) C'est la désignation italienne du *couronnement de la sainte Vierge dans le ciel*, sujet favori des peintres chrétiens de tous les temps et de tous les pays.

lettre sur l'art de bien gouverner, et qui en revanche nous a laissé d'elle un portrait authentique et délicieux, au *capellone* de l'église Saint-Dominique. On voit aussi de lui à l'académie les quatre *Trionfi* de Pétrarque, assez ingénieusement reproduits. Nous n'hésitons donc pas à dire, et nos observations ultérieures viendront à l'appui de ce jugement, que, dans la prochaine édition de son livre, M. Rio doit refaire toute la partie de l'école siennoise, sous peine d'être confondu, quant à ce, avec cette masse banale de voyageurs dont les yeux et le cœur restent toujours fermés aux productions du véritable art chrétien.

Le chapitre III nous introduit à l'étude de l'*école primitive de Florence*, née un demi-siècle après celle de Sienne. M. Rio fait bonne justice de la réputation exagérée de Cimabuë, qui a passé longtemps pour le régénérateur de l'art, et que les feuilletonistes éclectiques de nos jours se résignent quelquefois à citer comme un grand génie. C'est à Giotto qu'appartient plus justement le titre de régénérateur; ce fut lui qui brisa définitivement les types byzantins. M. Rio le démontre par des observations d'une rare sagacité, et réfute les absurdes reproches que Rumohr a adressés à ce grand peintre. Il passe en revue ses principaux ouvrages et les traits de son caractère qui nous ont été conservés. On s'étonnera seulement de ce qu'il regarde la révolution opérée par Giotto dans la peinture, comme contemporaine de celle par laquelle l'architecture moderne s'affranchissait du joug classique. Quand même l'architecture ogivale daterait de l'époque de Giotto, ce qui n'est pas, M. Rio ne saurait être du nombre de ceux qui regardent les cathédrales de Spire et de Mayence, le dôme et le baptistère de Pise, Saint-Marc de Venise et tant d'autres monuments du xe au xiie siècle, comme émanant de l'architecture classique : cela ressemblerait trop à ce savant de la renaissance, qui prétendait avoir découvert que la cathédrale de Milan avait été bâtie d'après les règles tracées par Vitruve. Nous déplorons aussi la brièveté excessive avec laquelle notre auteur passe sur les grandes fresques de la chapelle de l'Arena à Padoue, qui sont, selon nous, l'œuvre capitale de Giotto, et où se trouvent douze sujets de la vie de Notre-Dame jusqu'à son mariage, vingt-quatre sujets de la vie de Notre-Seigneur, dont plusieurs de la plus haute beauté, surtout la *Résurrection de Lazare* et la *Déposition de croix*, un magnifique *Jugement dernier*, le plus ancien que nous connaissions, et enfin les figures des *Vertus* et des *Vices* en grisaille, qui surpassent tout le reste. Son *Espérance* et sa *Charité* n'ont de rivales que les figures analogues de la porte du baptistère de Florence par André de Pise. Le symbolisme si remarquable de ces figures avait frappé l'attention de notre savant d'Hancarville, à une époque où Giotto était encore regardé comme un barbare; elles viennent de fournir à un écrivain de Padoue, le comte Selvatico, le sujet d'un opuscule très-intéressant (861). Comme ces fresques forment l'ensemble le plus vaste, le plus complet et le plus ancien de cette époque, nous croyons qu'elles exigeaient plus d'attention de la part de M. Rio. Pour le plus grand avantage des voyageurs, nous dirons encore que les belles fresques de Giotto, représentant les sacrements d'ordre et de mariage, que l'on admire encore à Naples, se voient à l'*Incoronata*, petite église presque souterraine, près le Château neuf, et non pas, comme dit M. Rio, à Sainte-Claire, celles qui ornaient cette dernière église ayant été blanchies à la chaux par les hommes *éclairés* du dernier siècle. A l'occasion du célèbre tableau signé par Giotto, à Santa-Croce de Florence, M. Rio signale la présence d'anges jouant de divers instruments de musique; heureuse innovation qui a fourni de tout temps aux peintres vraiment chrétiens des épisodes délicieux dans leurs plus beaux tableaux (862). Du reste, les sujets traités avec le plus de prédilection par ce peintre furent, selon M. Rio, la *Crucifixion et la vie de saint François*. Nous ne savons pourquoi il dit que dans cette glorieuse vie, il y a *très-peu d'actions extérieures, très-peu d'épisodes dramatiques* (page 69). Nous n'en connaissons pas au contraire où il s'en trouve plus, témoin les grandes fresques de l'église supérieure d'Assise, que notre auteur traite bien légèrement.

La révolution opérée par Giotto trouva à Florence une adhésion unanime; mais elle eut à combattre quelques respectables résistances, comme celle du vieux Margaritone, qui avait envoyé un crucifix de sa façon à ce Farinata (dont le Dante trace un portrait si imposant), pour le récompenser d'avoir sauvé sa patrie; puis à Rome, celle d'un élève même de Giotto, Cavallini, auteur du crucifix miraculeux qui parla à sainte Brigitte (863).

(861) *Sulla capellina degli Scrovegni nell' Arena di Padova, e sui freschi di Giotto in essa dipinti : osservazio..i di Pietro Estense Selvatico; Padova* 1836. Nous recommandons cet ouvrage à nos lecteurs comme le seul que nous ayons encore rencontré en Italie, où l'art du moyen âge soit assez bien apprécié, malgré les inconséquences bizarres qu'on y rencontre mêlées aux jugements les plus sains.

(862) M. Guénebault attribue cette innovation à André Tafi, qui vivait vers l'an 1233, et remarque avec raison que l'origine de cette idée se trouve dans le passage de saint Augustin où il énumère les jouissances du paradis : « Quæ cantica! *quæ organa!* quæ cantilenæ ibi sine fine decantantur! sonant ibi semper melliflua hymnorum organa suavissima angelorum melodia, » etc. *Manuale*, c. 6, n. 2.

(863) C'est la tradition, répétée par M. Rio, mais assez peu d'accord avec les faits ; puisque ce crucifix de sainte Brigitte que l'on montre encore à Saint-Paul-hors-des-murs, et qui a échappé au dernier incendie, est sculpté en bois et non pas peint.

Rien de plus faux que l'assertion des classiques qui prétendent que la peinture a été stationaire pendant le demi-siècle qui suivit la mort de Giotto, c'est-à-dire jusqu'au moment où le naturalisme envahit l'art avec Masaccio. M. Rio détruit de fond en comble cette erreur par son éloquente énumération des œuvres principales des successeurs immédiats de Giotto, énumération habilement parsemée de détails charmants sur leur vie et leur piété. Nous voyons passer successivement Taddeo Gaddi, digne filleul et disciple de Giotto, qui avait pris saint Jérôme pour sujet de prédilection; Giottino, bien supérieur encore à Giotto, selon nous, quoique son nom semble indiquer un diminutif du talent de celui-ci; Agnolo Gaddi, fils de Taddeo, auteur de la légende de la ceinture de Notre-Dame, peinte à fresque dans la cathédrale de Prato, et que M. Rio nous raconte avec une entraînante sympathie; enfin le grand Orgagna, qui a mérité d'être appelé le Michel-Ange de son siècle, à cause de sa suprématie simultanée dans la peinture, la sculpture et l'architecture, mais avec cette différence qu'il a toujours été aussi chrétien dans ses œuvres que Michel-Ange a été païen, et qu'il a ouvert dans l'art une ère de pure et pieuse beauté, tandis que Michel-Ange en ouvrit une d'exagération anatomique et de décadence morale. Son *Triomphe de la Mort* au Campo-Santo de Pise, et son *Paradis* à Sainte-Marie-Novella, compteront toujours parmi les chefs-d'œuvre de la peinture chrétienne, et se distinguent surtout par une *intensité d'expression*, comme dit fort heureusement M. Rio, que nul n'avait encore atteinte à un si haut point. Ce chapitre se termine par un résumé des progrès faits par la peinture jusqu'alors, et des principaux traits qui caractérisent cette période. L'éloignement pour toutes les traditions grecques (864) s'est de plus en plus enraciné. Les sujets mystiques sont exclusivement cultivés, le goût pour les sujets dramatiques ne s'étant pas encore annoncé, selon M. Rio; et cependant nous ne savons trop ce qu'il peut y avoir de plus dramatique, dans le meilleur sens du mot, que les différentes époques de la vie de Notre-Seigneur, de Notre-Dame et le Jugement dernier, répétés si fréquemment par les peintres de cette époque. L'histoire de saint François est aussi exploitée avec un amour tout particulier; cela a été le privilége perpétuel de ce grand saint: mais nous ne pouvons admettre avec l'auteur que la préférence donnée à cette histoire sur celle de saint Dominique tienne à la différence originelle de leurs deux institutions. Quand on voit les délicieuses peintures que le dominicain Fra Angelico de Fiesole a consacrées au père de son ordre à Cortone, et sur le *gradino* de son couronnement de la Vierge au Louvre, on peut bien admettre que la vie de saint Dominique prêtait autant que celle de saint François aux inspirations de la peinture chrétienne; et d'ailleurs, comment se fait-il que l'ordre des Frères Prêcheurs ait produit tant de grands artistes, et du premier rang, tels que Fra Angelico et Fra Bartolommeo, tandis que le nombre de ceux sortis des Frères Mineurs est infiniment moindre. Nous avouons que nous sommes jaloux de la moindre parcelle de la gloire de saint Dominique, surtout depuis que nous l'avons entendu traiter de *profond scélérat* par un célèbre député, membre de l'Académie française.

Dès cette époque primitive l'art, qui avait son foyer à Florence, rayonnait au loin; de toutes les parties de l'Italie une foule d'artistes venaient étudier à Florence: une touchante confraternité s'établit entre eux; elle avait pour base l'esprit exclusivement chrétien de leurs travaux. «Nous autres peintres,» disait Buffalmacco, élève de Giotto, « nous ne nous occupons d'autres choses que de faire des saints et des saintes sur les murs et les autels, afin que, par ce moyen, les hommes, au grand dépit des démons, soient plus portés à la vertu et à la piété. » (p. 88.) Aussi, dans la première académie de peinture dont l'histoire fasse mention, la confrérie de Saint-Luc fondée en 1350, les membres s'assemblaient, non pour se communiquer leurs découvertes ou délibérer sur l'adoption de nouvelles méthodes, mais tout simplement pour chanter les louanges de Dieu et lui rendre des actions de grâces (p. 89).

L'âme sincèrement et logiquement catholique se repose avec délices sur cette époque si belle et si pure, où rien ne vient ternir l'éclat de la jeune parure dont la religion vêtissait le monde, où tout ce qui ornait et charmait la vie de l'homme lui rappelait le ciel. M. Rio a compris la beauté et l'unité de cette époque dans la partie qui a été l'objet de ses études: si nous avons un reproche à lui faire, ce serait de n'avoir pas assez insisté sur cette période de son ouvrage, de nous avoir privés de bien des détails précieux, d'avoir omis quelques peintres dignes d'être appréciés par lui, tels que Gherardo Starnina (865), beaucoup trop sévèrement jugé dans un chapitre subséquent (p. 107), et Nicolas di Pietro (866); mais peut-être ces défauts seront-ils justement des qualités aux yeux d'autres moins ardents et moins exclusifs que nous, dans notre amour pour

(864) M. Rio cite comme preuve remarquable de cette antipathie, que jamais les Pères de l'Eglise grecque n'ont été mêlés aux Pères de l'Eglise latine, qui faisaient presque de droit partie de toutes les grandes fresques. Presque toutes nos recherches ont confirmé la vérité de cette observation; nous n'avons vu qu'un seul exemple de cette union, mais en assez bon lieu pour mériter d'être noté. C'est à la chapelle Saint-Laurent du Vatican, où le bienheureux Angélique a représenté saint Athanase et saint Jean Chrysostome comme pendants de saint Léon et de saint Grégoire le Grand.

(865) M. Rio paraît avoir oublié qu'il peignit les quatre évangélistes à la voûte de la chapelle latérale du transept méridional de Santa-Croce.

(866) Auteur des admirables fresques de la Passion de Notre-Seigneur, au couvent de San-Fran-

l'art purement catholique et tel qu'il était avant le mélange de tout autre élément inférieur. Dans tous les cas, M. Rio a la gloire incontestable d'avoir mieux jugé et mieux loué cette glorieuse richesse de notre foi qu'aucun autre écrivain français, et c'est une gloire dont il lui sera chaque jour tenu plus de compte.

Dès la seconde période de l'école florentine, que les chapitres IV et V nous exposent, l'unité a cessé. La *résurrection du paganisme*, qui équivalait à celle du matérialisme, voilà, comme M. Rio le reconnaît, le germe de cette décadence qui se développe lentement et à l'ombre, pendant que la peinture marchera à sa perfection. On en trouve des symptômes manifestes chez Paolo Uccello (mort en 1423), qui ne voyait dans la peinture d'autre beauté que la perspective, et à qui les Médicis firent peindre des animaux dans leurs palais; première marque de la protection accordée par cette famille à l'art, et digne symbole de ce funeste patronage. Un autre peintre, nommé Dello, alla peindre des sujets mythologiques pour le roi d'Espagne. La peinture devenant peu à peu tributaire du pédantisme classique et du luxe des banquiers, un nouvel élément de décadence, celui du naturalisme, s'y introduit par l'usage profane de multiplier les portraits dans les tableaux de piété, en donnant les traits d'un protecteur ou d'un ami vivant aux personnages les plus sacrés; usage bien différent de l'humble et chrétienne inspiration qui faisait représenter le peintre ou le donateur d'un tableau aux genoux de la Madone, ou confondu parmi les bergers ou la suite des rois qui venaient offrir leurs hommages à l'Enfant Jésus. Les progrès du paganisme et du naturalisme déterminèrent bientôt une scission dans l'école florentine; elle se décompose en trois tendances bien distinctes, selon M. Rio (et cette distinction est fondamentale pour la suite de son ouvrage) : 1° celle des peintres restés fidèles aux habitudes giottesques, tels que Lorenzo Bicci et Chelini; 2° celle des peintres qui réagirent contre les innovateurs profanes, par le perfectionnement de l'élément mystique; et 3° ceux qui cultivèrent surtout la *forme* et la firent progresser, mais aux dépens de l'esprit chrétien des œuvres primitives. Ghiberti est à la tête de ces derniers; ses bas-reliefs de la porte du Baptistère font époque dans l'histoire de la peinture aussi bien que dans celle de la sculpture, car il eut pour collaborateurs plusieurs des peintres les plus célèbres de son époque. Nous croyons que M. Rio est en contradiction avec lui-même, lorsqu'il regrette que toute l'école florentine n'ait pas puisé ses inspirations dans ces fameux bas-reliefs; on y voit, ce nous semble, ce beau génie marcher graduellement vers le matérialisme; ils ont pour voisins ceux d'André de Pise, qui assurément répondent bien mieux à l'idéal chrétien (867). Masolino fut le plus habile des collaborateurs de Ghiberti; il commença la célèbre chapelle *del Carmine*. Mais nous aimerions mieux le juger et le ranger dans la catégorie des peintres restés purs, d'après le charmant tableau de lui à l'académie. Masaccio, qui acheva la chapelle *del Carmine*, et exerça par cette œuvre une si grande influence sur son époque, alla à Rome pour s'y inspirer des souvenirs classiques; mais, en y arrivant, il était encore bien complétement pur et chrétien, s'il faut en juger par sa magnifique *histoire de sainte Catherine*, peinte à fresque dans l'église de Saint-Clément, et que M. Rio juge avec une sévérité qui nous a vivement blessé; car, s'il est vrai que ces fresques ont été cruellement retouchées, il en reste encore les contours si fins et si gracieux, et surtout l'esprit général de la composition, digne des plus beaux monuments de l'art chrétien. Chaque tête mérite une étude spéciale (868). Mais Rome gâta ce jeune talent. De retour à Florence, il fit cette chapelle *del Carmine*, où le naturalisme triomphe complétement, où il n'y a plus même vestige de la simplicité et de la profondeur primitives, ce qui explique parfaitement l'enthousiasme qu'elle a excité chez Vasari et ses copistes classiques.

Les fresques *del Carmine* devinrent aussitôt un centre d'inspirations pour une foule de peintres. Le moine Filippo Lippi, dont la vie romanesque et déréglée est connue, devint le plus ardent imitateur de Masaccio : le premier il osa représenter sa maîtresse, la trop célèbre Lucrezia Luti, avec les attributs de la Reine des anges. Ce seul trait peut faire juger des progrès que le mal avait faits. Cependant il faut avouer que ce Lippi a laissé quelques œuvres dignes d'un meilleur auteur, et M. Rio reconnaît en lui le premier paysagiste de l'école florentine. Cet impudique eut pour disciple l'assassin André del Castagno, plus célèbre par ses crimes (869) que par ses œuvres, fort habile dans la perspective, les raccourcis et les portraits, et qui fut à son tour le maître du nommé Pesello, lequel n'avait point d'égal pour la représentation des oiseaux, des quadrupèdes et des insectes. L'école hollandaise, si chère aux matérialistes des derniers siècles, et la peinture mesquine, qu'on appelle de *genre*, étaient déjà en germe chez cet homme.

Mais bientôt Rome offrit aux artistes flo-

cesco à Pise. Jamais sainte Madeleine n'a été représentée avec plus de génie chrétien. Ce chef-d'œuvre a été gravé au trait par le cav. Lasinio.

(867) Dans une publication récente, faite à Paris, on n'a donné que la dernière porte de Ghiberti, celle de l'est, et on a soigneusement omis celle d'André de Pise, et celle où Ghiberti lui-même se montrait encore complétement chrétien.

(868) On peut en juger d'après les belles gravures au trait publiées à Rome par Labruzzi, en 44 planches.

(869) Il assassina Antonio le Vénitien, qui lui avait appris le secret de la peinture à l'huile.

rentins un théâtre plus vaste et plus glorieux qu'aucun autre. Les grands murs de la chapelle Sixtine leur furent livrés par Sixte IV. On y voit les œuvres de trois peintres qui, quoique sortis de l'école naturaliste de Ghiberti, surent lutter contre les principes de déchéance qu'ils devaient y puiser : d'abord Cosimo Roselli, moins pur au Vatican que dans sa belle fresque de Saint-Ambrogio à Florence ; puis Botticelli dont le groupe des *Filles de Jethro*, au-dessus du trône papal, est un chef-d'œuvre de poésie pastorale, et que M. Rio aurait dû placer dans l'école mystique, ne fût-ce qu'à cause de cette seule mais exquise *Madone écrivant le « Magnificat, »* qu'on voit aux *Uffizi* à Florence; enfin Domenico Ghirlandajo commença dignement, par sa *Vocation de saint Pierre*, les chefs-d'œuvre dont il devait orner plus tard sa patrie. Nous sommes loin d'admettre toutefois, avec M. Rio que ses grandes fresques de Santa-Maria-Novella soient les plus magnifiques ouvrages de ce genre que possède Florence. Nous n'hésitons pas à leur préférer non-seulement la chapelle Riccardi Benozzo Gozzoli, mais encore les fresques d'Orgagna dans la même église; cette différence d'opinion donnera aux lecteurs compétents la juste mesure de la distance qui nous sépare de M. Rio. En revanche nous adhérons de tout notre cœur aux éloges qu'il décerne à l'*Histoire de saint François*, qu'on voit à Santa-Trinita, et à l'admirable tableau de l'*Adoration des Mages*, qui fait l'ornement de l'hospice des Enfants-Trouvés. Quoique le type de ses vierges soit défectueux et trop bourgeois, il est vrai que Ghirlandajo a surpassé tous les autres peintres de son époque en dehors de l'école mystique. Avant d'en venir à celle-ci, M. Rio juge avec une juste rigueur Filippino Lippi, fils du moine, qui chercha à racheter la honte de sa naissance par la moralité de sa vie, mais qui ne s'éleva jamais très-haut dans l'art ; puis Antoine Pollajuolo, qui eut la triste gloire d'introduire dans la peinture l'élément des études anatomiques, et qui s'en servit le premier pour profaner ce noble sujet du martyre de saint Sébastien, qui l'a été tant de fois depuis. Son chef-d'œuvre représente un combat entre dix gladiateurs tout nus. Il préparait ainsi les voies à Michel-Ange, qui ne trouva rien de mieux que de présenter les saints et même les saintes dans un état de nudité complète, dans ce fameux *Jugement dernier*, dont M. Sigalon ne nous a donné récemment qu'une copie trop exacte.

Avant d'aborder l'école mystique, M. Rio résume, à la fin du cinquième chapitre, les progrès vers le bien et le mal que la peinture avait faits à l'époque où nous sommes arrivés (1490). L'application des lois de la perspective, la meilleure combinaison de la lumière et des ombres, le charme et la fraîcheur des paysages, en un mot tout le beau côté du naturalisme ne saurait compenser la diminution proportionnelle du goût et de l'intelligence des inspirations vraiment saintes. Certains sujets traditionnels et mystiques, tels que le *Couronnement de la sainte Vierge*, incompatibles avec le nouveau développement, tombèrent malgré leur immense popularité en désuétude, et finirent par disparaître du répertoire de l'art (870). Le naturalisme ne pouvait profiter qu'au genre historique ; aussi les livres de l'Ancien Testament furent exploités plus volontiers que l'Evangile et bientôt l'histoire de Grèce et de Rome le fut préférablement à l'histoire sainte. « Les inspirations païennes venaient à l'art de deux côtés à la fois, des ruines majestueuses de l'antique Rome et de la cour des Médicis. Le paganisme des Médicis était né de la corruption des mœurs autant que des progrès de l'érudition... Que demandait Laurent de Médicis aux premiers artistes de Florence, quand il voulait exercer à leur égard ce patronage si éclairé dont il est fait tant de bruit dans l'histoire ? A Pollajuolo, il demandait les douze travaux d'Hercule ; à Ghirlandajo, l'histoire si édifiante des malheurs de Vulcain ; à Luca Signorelli, des dieux et des déesses, avec tous les charmes de la nudité, et par compensation, une chaste Pallas à Botticelli, qui, malgré la pureté naturelle de son imagination, fut en outre obligé de peindre une Vénus pour Côme de Médicis, et de répéter plusieurs fois le même sujet avec des variantes suggérées par son savant protecteur » (P. 154.) En résumé, si la peinture avait fait depuis Masaccio des progrès rapides en développements externes, elle avait cessé d'être pour un grand nombre d'artistes, une des formes de la poésie chrétienne.

Pour nous consoler de cette décadence graduelle dans l'école naturaliste, M. Rio consacre ses chapitres VI et VII à nous montrer les développements de l'école mystique. C'est assurément la partie intéressante et la plus originale de son ouvrage : il est le premier et le seul qui ait jusqu'à présent bien nettement distingué les éléments de cette école, et bien hautement proclamé

(870) C'est là une des mille observations si exactes et si fécondes qui se trouvent dans le livre de M. Rio. En effet, pour peu qu'on repasse dans sa mémoire les différentes écoles de peinture, on s'aperçoit que ce sujet vraiment céleste n'a été fréquemment traité que dans les temps tout à fait chrétiens, et qu'il a été presque entièrement abandonné depuis trois siècles. En France, où il n'y a jamais eu de peinture chrétienne, si ce n'est dans les vitraux et les miniatures des missels, où la peinture proprement dite n'est arrivée que pour participer aux élégantes frivolités de la cour de François Iᵉʳ, le *Couronnement de la sainte Vierge* est un sujet à peu près inconnu : mais nous espérons que le public français en aura une idée satisfaisante, lorsque M. Curmer aura publié le Livre d'Eglise pour lequel nous avons eu le bonheur d'obtenir des dessins d'Overbeck, au premier rang desquels figurera Marie assise sur le trône de son Fils et la tête penchée sur son épaule. Ce *Couronnement* de Notre-Dame rappelle avec un charme tout nouveau les plus vieilles mosaïques de ce sujet à Rome.

sa gloire. Il commence très-sagement par établir que l'intelligence de cette école n'est plus de la compétence de ce qu'on appelle vulgairement les *connaisseurs;* qu'elle exige, avant tout, une sympathie forte et profonde pour les pensées religieuses des artistes; que c'est dans la vie des saints bien plus encore que dans celle des peintres qu'il faut chercher la preuve des rapports intimes entre la religion et l'art. Il cite à l'appui de cette assertion des traits touchants de la vie de saint Bernardin, de la B. Humiliane, et un souvenir charmant de ses excursions dans les lagunes de Venise. Il est clair que, pour le catholique, l'école qui a le mieux compris cette relation entre la foi et l'art, doit occuper la plus haute place dans la hiérarchie catholique, même quand la combinaison de l'idée avec la forme n'a pas lieu d'une manière précisément conforme aux lois de l'optique ou de la géométrie. Au XIVe siècle, tous les peintres suivaient plus ou moins cette voie; au XVe, comme nous l'avons vu, le naturalisme envahit Florence; et pour retrouver les peintres qui cherchaient plus haut leurs inspirations, et les grouper ensemble, M. Rio parcourt les petites villes de la Toscane, celles de l'Ombrie, et les cloîtres, véritables sanctuaires de la pénitence chrétienne. Il reconnaît que Sienne, envers qui nous l'avons trouvé si injuste, est restée bien plus fidèle que Florence aux vieilles traditions. Il parle de Taddeo Bartolo, auteur de l'histoire de Marie, à la chapelle du Palais-Public; nous eussions désiré plus de détails sur cette œuvre, et surtout sur le compartiment où l'on voit Notre-Seigneur venant retirer sa mère de son tombeau, sujet traité d'une manière *unique* par ce grand peintre : c'était un artiste essentiellement original et profond, comme le démontre la curieuse manière dont il a représenté chacune des phrases du *Credo*, sur les stalles de cette même chapelle. Nous excepterons du dédain avec lequel M. Rio traite ses travaux hors de Sienne, la délicieuse *Madone allaitant son enfant*, à l'Annunziata de Padoue. Notre auteur regrette de n'avoir rien retrouvé de ce qu'il fit à Pérouse, à cause de l'influence incontestable qu'il exerça sur l'école ombrienne, dont cette ville fut le chef-lieu; la belle *Descente du Saint-Esprit*, qu'on voit à San-Agostino de Pérouse, ne serait-elle pas de lui?

Mais les miniatures des manuscrits et livres de chœur furent surtout le refuge du spiritualisme dans l'art. Au sein des cloîtres la miniature conserve toute sa pureté primitive, tout en brisant complétement ses entraves byzantines. Deux ordres monastiques, les Dominicains et les Camaldules, cultivèrent cette branche de l'art avec le plus grand succès : les moines du Mont-Cassin les suivirent de près. M. Rio passe en revue les magnifiques produits de ces écoles que l'on voit encore à Sienne, à Ferrare, au Vatican, à la bibliothèque Laurentienne.

Tous ces moines peintres furent les précurseurs de celui que nous n'hésiterons pas à nommer le plus grand des peintres chrétiens, comme il fut le plus saint, le bienheureux frère Jean de Fiesole, surnommé *Angelico*, à cause de son angélique piété, et que l'on nomme encore aujourd'hui à Florence, comme par excellence, *il Beato* (871). Cet incomparable artiste, qui commence à peine à être connu de nom en France, bien que nous possédions un de ses chefs-d'œuvre (872), a triomphé même des préjugés et des répugnances classiques de Vasari, et trouve dans M. Rio un digne et éloquent panégyriste. C'était lui qui se mettait en prière chaque jour avant de commencer à peindre, car il ne travaillait que pour exprimer à Dieu sa foi, son espérance et son amour; c'était lui qui pleurait à chaudes larmes chaque fois qu'il avait à peindre une crucifixion, tant il souffrait avec le Sauveur mort pour le racheter. Tout catholique doit éprouver un ineffable bonheur en contemplant ces œuvres merveilleuses où Dieu a permis que la perfection de l'expression vînt répondre à la sainteté de l'intention, et qui sont, on peut le dire hardiment, le *nec plus ultra* de l'art chrétien. Ce qui le prouve mieux que tout, c'est le sentiment de piété, de componction qui saisit tout d'abord à la vue d'un des tableaux du *Beato;* on reconnaît la religion, avec toute sa force, qui nous parle sous le voile de la plus pure beauté. On nous pardonnera peut-être de citer, à cette occasion, les lignes suivantes que nous avons surprises dans les effusions rapides d'une âme jeune et pieuse qui se trouvait pour la première fois devant la *Déposition de Croix* que M. Rio recommande spécialement. « Oh! » écrivait-elle, « quelle surabondance d'amour de Dieu, d'immense et ardente contrition devait avoir ce cher Fra Angelico le jour où il a peint cela! comme il aura médité et pleuré ce jour-là dans le fond de sa petite cellule sur les souffrances de notre divin Maître? chaque coup de pinceau, chaque trait qui en sortait, semblent autant de regrets et d'amour, provenant du fond de son âme. Quelle émouvante prédication que la vue d'un pareil tableau!..... O délicieux chef-d'œuvre! quel bonheur, quelle véritable grâce que de pouvoir contempler dans cette merveilleuse représentation de la passion de Notre-Seigneur, le cœur tout entier si ardent et si contrit du saint, qui exhalait ainsi les sentiments de douleur et d'amour dont son âme était inondée, pendant les longues heures qu'il passait dans le calme de sa solitude en la présence de Dieu. Donnez-moi, Seigneur, quelque part à cette componction immense; qu'en contemplant ces œuvres, mon cœur soit si profondément initié par ce séraphique religieux dans la voie de vos douleurs, que je songe sans cesse à y prendre part, à entrer dans cette voie de la croix avec l'entraînement de l'amour, toutes les fois qu'il vous plaira de

(871) Voyez notre biographie de ce peintre, appendice n° 11 de ce volume.

(872) Le couronnement de Marie et la vie de saint Dominique, n° 1006 de la galerie du Louvre, gravé en 1817 par les soins de M. Schlegel.

m'envoyer quelques peines. Je devrais peut-être borner ma demande à la soumission; mais c'est trop peu. Oh! oui, l'entraînement de l'amour, c'est là ce que je souhaite, ce que j'ose vous supplier de m'accorder, après avoir vu toutes ces œuvres de votre peintre. D'autres y voient simplement des œuvres d'art; moi, j'y aurai puisé, je le sens, d'ineffables consolations, de profonds enseignements. »

Nous ne pensons pas que la vue d'aucun des chefs-d'œuvre de l'école classique, ni même des prétendus tableaux de piété dont on tapisse nos églises, inspire jamais de pareils sentiments.

M. Rio indique avec assez d'exactitude les principaux tableaux du Beato. Il a omis toutefois le merveilleux *Jugement dernier*, de la galerie Fesch, acheté par le cardinal chez un boulanger pour une somme minime (873); et surtout les grandioses fresques de la chapelle de Saint-Brice, à Orvieto, qui représentent aussi le jugement dernier, mais sur une échelle plus grande qu'aucune des autres productions de Fra Angelico. Sa mort ne lui laissa pas le temps de finir son œuvre que Signorelli a malheureusement terminée; mais on y voit de lui le célèbre et sublime *Chœur des prophètes*, et le *Christ foudroyant les méchants*, bien autrement divin que le Christ forcené de Michel-Ange, qui a voulu l'imiter. Nous ajouterons aussi comme un trait précieux pour les amis de cette grande renommée catholique, que deux madones de Rome, célèbres par leurs miracles, lui sont attribuées: l'une à Sainte-Cécile, et l'autre à Sainte-Marie-Madeleine.

Nous avouons que nous eussions désiré que M. Rio se fût un peu plus étendu sur les œuvres de ce peintre, qu'il eût donné à ses lecteurs une idée du plan et de l'ensemble de ces compositions sans rivales. A son défaut nous essayerons de le faire pour un tableau qui est indiqué dans une note de M. Rio (p. 196), le *Jugement dernier* qui se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Nous ferons d'abord remarquer qu'un pareil sujet suffit seul pour constituer la difficulté la plus grande que l'on puisse avoir à surmonter. Comment répondre en effet d'une manière satisfaisante à l'idée que tout Chrétien se fait d'une scène qui surpasse en grandeur et en majesté, comme en variété et en immensité, toute autre scène remarquable, et qui renferme la consommation et le résumé de toute la religion? La moindre tentative exige nécessairement et à la fois l'imagination la plus pure, la foi la plus sincère et le talent le plus accompli. Tout y est surnaturel, ce n'est qu'en *transfigurant*, pour ainsi dire, les signes et les formes que la nature fournit à l'artiste, qu'il peut espérer d'atteindre son but; aussi peut-on affirmer que les peintres des écoles mystiques ou exclusivement catholiques, peuvent seuls traiter ce sujet, et que seuls ils y ont réussi. Fra Angelico a surpassé tous les autres et s'est surpassé lui-même dans le tableau dont nous allons tracer une trop sèche esquisse. Qu'on se figure donc une planche de quelques pieds carrés; au milieu de la partie supérieure, Notre-Seigneur est assis dans sa gloire; ses deux bras sont étendus; sa main droite portant l'empreinte rayonnante de la plaie du crucifiement, est ouverte du côté des élus, qu'il semble convier à entrer dans son royaume; sa gauche est également étendue du côté des damnés, mais elle est fermée, ils n'en voient que le revers; ce geste seul dit tout: il est d'une simplicité sublime. Le Seigneur est au centre d'une nuée de séraphins disposés en forme d'amande (forme consacrée à cause de la Trinité, dont ce fruit était le symbole); ces séraphins sont rouges pour exprimer l'ardeur de l'amour qui les consume; autour d'eux sont rangés en ellipses concentriques toute la hiérarchie céleste, en adoration, chaque ordre avec son symbole, les archanges avec des *pallium*, les puissances avec des casques et des lances, etc.; chacune de ces petites figures est en soi une charmante miniature. Aux pieds du Christ un ange dresse la croix triomphante, et deux autres sonnent encore des longues trompettes qui ont éveillé le genre humain. A sa droite, Marie, vêtue d'une longue robe blanche semée d'étoiles, doublée de vert (couleur de l'espérance), les mains timidement croisées sur sa poitrine, lève vers son Fils un délicieux regard d'amour et de prière pour les pauvres mortels; à sa gauche, saint Jean-Baptiste présente au Juge suprême l'agneau symbolique comme pour l'apaiser; derrière la Reine des anges et le plus grand des saints, sur la même ligne, sont assis en deux rangées, sur leurs trônes, les patriarches, les apôtres et les principaux saints; Joseph à côté de Marie, et comme protégé par elle; Pierre avec la clef d'or du paradis et la clef d'argent du purgatoire; Paul avec son épée, Moïse, David avec sa lyre, François d'Assise avec ses stigmates lumineux; Etienne, la figure toute empreinte de la joie du martyre, et tant d'autres. De légers nuages blancs voilent leurs pieds; de longs rayons de feu resplandissent de tous côtés autour d'eux; car ils sont déjà au sein de la gloire céleste. Rien ne saurait égaler l'expression de toutes ces têtes, ce mélange ineffable de béatitude calme et sereine avec le saint respect dont les frappe l'éclat de la justice divine. L'imagination la plus exigeante reste satisfaite et même dépassée: il semble, comme s'écrie Vasari lui-même, que les âmes bienheureuses ne peuvent être autrement dans le ciel. La partie inférieure du tableau répond parfaitement à la moitié d'en haut; le centre est occupé par

(873) C'est peut-être le plus exquis des trois tableaux que Fra Angelico a consacrés à ce grand sujet. Depuis la dispersion de la galerie du cardinal Fesch, il est à Londres, où il forme le plus bel ornement de la collection exquise de lord Ward, que ce seigneur a mise à la disposition du public avec une libéralité si intelligente et si rare hors de l'Italie (1856).

une longue avenue de tombes ouvertes et vides, dont la perspective se termine par le grand tombeau de Jésus-Christ, le seul fermé *parce qu'il n'a rien à rendre*. Le jugement vient d'être prononcé : chacun connaît son sort. A gauche les damnés de toute classe, parmi lesquels le Bienheureux (quoique né dans un siècle de fanatisme et d'oppression) n'a pas craint de placer des rois, des cardinaux et beaucoup de moines, sont entraînés par une foule de démons vers l'enfer, qui occupe l'extrémité du tableau, et où l'on voit les sept péchés capitaux punis dans sept cercles différents ; et au fond le grand Lucifer, du Dante, dévorant un pécheur dans chacune de ses trois gueules. A droite sont les élus, et c'est ici où l'on peut voir jusqu'à quel point le génie chrétien triomphe des difficultés, et comment une inconcevable variété peut se concilier avec la plus complète unité; tous ont la tête levée vers le ciel, tous regardent leur Sauveur en le remerciant, en l'adorant; et nul ne ressemble à son voisin. Au premier rang on voit un pape, dont le visage calme et sublime semble exprimer surtout la joie du repos après ses durs travaux ; derrière lui un empereur, type du chevalier chrétien ; puis un roi et à côté du roi un pauvre pèlerin qui a cheminé jusqu'au ciel ; une jeune princesse, tout éclatante du pureté et de foi ; beaucoup de religieuses, d'évêques, de laïques, de moines d'une beauté ravissante, mais chez qui l'on voit bien que la beauté physique n'est que le rayonnement extérieur de la beauté morale. Mais voici les anges gardiens qui viennent chercher les élus sur lesquels ils ont veillé pendant le temps d'épreuve : chaque ange s'agenouille à côté de son élu, et imprime sur ses lèvres un baiser fraternel ; puis il le conduit au ciel à travers une prairie émaillée de fleurs, où les anges et les hommes sauvés dansent ensemble : *Cantantes chorosque ducentes in occursum regis* (*I Reg.* XVIII, 6) ; les uns et les autres sont couronnés de roses blanches et rouges; dans la seule expression de leurs mains qu'ils se tendent l'un à l'autre, il y a un trésor de poésie. La ronde finie, ils s'envolent deux à deux vers la Jérusalem céleste. On aperçoit dans le lointain ses murs resplendissants; son portail entr'ouvert laisse échapper un torrent de rayons dorés au milieu desquels va se perdre un couple heureux, peut-être un ange et son élu, peut-être deux âmes qui se sont aimées et sauvées ensemble :

Suso alle poste rivolando iguali
(PURG., c. 8.)

Qu'on ajoute à cette esquisse le prestige d'un coloris frais et pur, un dessin correct sans exagération anatomique, des draperies d'une grâce parfaite, des expressions de visage vraiment divines, et l'on aura une faible idée de ce *Jugement dernier* (874-75). Quand on l'a vu et compris, on reste bien froid devant celui de Michel-Ange.

Tel est le maître que les Italiens modernes relèguent parmi les barbares de ce qu'ils appellent *i tempi bassi*, les temps bas ! C'est au point que l'entrée de la chapelle Saint-Laurent au Vatican qu'il a couverte de fresques admirables, très-bien appréciées par M. Rio, est interdite aux jeunes artistes italiens et même étrangers, par les ordres de M. Agricola, peintre lui-même et conservateur du musée pontifical. Dans sa sollicitupe pour les progrès de l'art, ce Monsieur ne veut pas que de jeunes talents soient exposés à se perdre en donnant dans la voie qu'a suivie le Beato.

Reprenons, maintenant, à la suite de M. Rio, notre marche, et voyons avec lui quels sont les peintres qui sont restés fidèles à ces inspirations si bien comprises par Fra Angelico. Benozzo Gozzoli, son disciple chéri, semble servir de transition entre lui et l'école ombrienne. Nous blâmerons M. Rio du laconisme avec lequel il s'exprime sur la magnifique cavalcade des rois mages, que Benozzo a peinte à fresque au palais Riccardi : nous n'aimons pas non plus qu'il compare ces cavaliers aux bas-reliefs du Parthénon : le grand peintre chrétien, dont chaque coup de pinceau, et jusqu'au moindre détail, exprime cette pensée chrétienne qui, comme nous le disions plus haut, doit *transfigurer* la nature, n'a rien de commun avec la beauté grandiose, mais trop terrestre, des œuvres du paganisme. En revanche, l'auteur nous donne une bonne appréciation des œuvres gigantesques de Benozzo, au Campo Santo de Pise, ainsi qu'à Monte Falco. Il lui décerne, à juste titre, la palme du *genre patriarcal*, le plus difficile de tous.

Gentile de Fabriano, autre élève du Beato, et le plus ancien des grands peintres ombriens, sema, dans toute l'Italie, des chefs-d'œuvre de peinture vraiment mystique, et jouit d'une popularité immense.

Pierre Antonio de Foligno, Nicolas de Foligno, Fiorenzo dit Lorenzo (876), tous peintres ombriens, montrent, dans leurs œuvres,

(874-75) Par une disposition habile et qui se retrouve dans le grand tableau de F. Angelico au Louvre, les vêtements de toutes les figures retombent de manière à ce que leurs pieds ne soient jamais visibles ; on ne saurait croire combien l'ensemble en devient plus aérien, plus surnaturel.

Ce chef-d'œuvre est enfoui dans une petite salle basse de l'Académie. Il n'a jamais été gravé, ni même décrit, à ce que nous sachions (1839).—Depuis que nous écrivions ces lignes, un anglais généreux et intelligent, a fait lithographier par M. Gruner la partie du tableau de lord Ward qui représente les élus, et m'en a envoyé une épreuve avec une bonne grâce dont l'ignorance où il m'a laissé de son nom me réduit à le remercier ici (1856).

(876) Puisque M. Rio cite un tableau de celui-ci à la sacristie de San-Francesco de Pérouse, nous sommes surpris qu'il n'ait point parlé de Vittore Pisanello, peintre de Vérone, auteur de la belle série des actions de saint Bernardin, qu'on voit dans cette même sacristie. Il a tous les droits de compter parmi les maîtres de l'école mystique.

l'influence évidente de Taddeo Bartoli, le Siennois, et de Benozzo Gozzoli, le Florentin.

La plus pure fleur de l'école de Sienne et de Florence avait été peu à peu transplantée et soigneusement cultivée sur les montagnes de l'Ombrie, où le tombeau de saint François d'Assise, regardé, au moyen âge, comme le lieu le plus sacré du monde, après Jérusalem, attirait et nourrissait la piété; où Pérouse, toujours guelfe au milieu des dissensions de l'Italie, avait toujours offert un asile sûr aux souverains pontifes, trop souvent exilés de Rome. Aussi, à la fin du XVe siècle, après la mort du Beato et de Benozzo, la suprématie de l'art chrétien est dévolue à l'école ombrienne dans la personne de Pérugin, de Pinturicchio et de Raphaël avant sa chute, glorieuse trinité qui n'a jamais été et ne sera jamais surpassée. M. Rio établit, d'une manière satisfaisante, que le Pérugin eut pour maître Fiorenzo di Lorenzo, élève et imitateur de Benozzo, au lieu des naturalistes Buonfigli ou Piero della Francesca : il réfute ensuite victorieusement, d'après Mariotti, les calomnies atroces dont Vasari a chargé la mémoire du Pérugin, et qui s'expliquent par l'antipathie profonde et réciproque qui régna entre Pérugin et l'école de Michel-Ange, à laquelle appartint, plus tard, Vasari. Celui-ci était, du reste, servile courtisan des Médicis, qui ne voulurent jamais charger d'aucun travail le Pérugin, exclusion qui l'honorera toujours aux yeux de ceux qui apprécient la déplorable influence de ces marchands, si vantés par les païens des XVIe et XVIIe siècles, et par les incrédules du XVIIIe. Il est certain, comme dit M. Rio, que les lauréats soldés de la cour de Médicis ne pouvaient guère sympathiser en désintéressement avec un peintre qui peignait à fresque tout l'intérieur d'un oratoire pour une omelette (*una frittata* (877), ainsi que l'avait fait le Pérugin, dans sa ville natale. Ce merveilleux artiste sut effectuer la conciliation si difficile, alors surtout, de progrès immenses dans le coloris et le dessin avec la pureté et la profondeur des traditions mystiques. Ses divers travaux sont énumérés et jugés par M. Rio, avec son talent et sa perspicacité ordinaires; toutefois, nous n'adopterons pas, sans exception, tous ses jugements ni son admiration pour le tableau du palais Albani, à Rome, et les têtes de saints à Saint-Pierre de Pérouse, ni la proscription qu'il prononce impitoyablement contre toutes les œuvres du Pérugin postérieures à l'an 1500. Nous lui demanderons si l'admirable saint Sébastien, à genoux sur une marche du trône de la Madone, et qui lui offre les flèches dont il a été percé, si ce tableau, qui se trouve à la sacristie de San-Agostino, et qui est daté de 1510, n'est pas digne des meilleurs jours du Pérugin? Et la grande fresque de San-Severo, peinte en 1521, lorsqu'il était octogénaire, est-ce une œuvre de décadence? Pour nous, nous croyons qu'il faut une tendre indulgence pour la vieillesse des peintres chrétiens et même pour leurs faiblesses, lorsqu'ils sont restés jusqu'au bout fidèles à la pureté et à la vérité, et qu'ils n'ont pas, comme Raphaël, sacrifié au veau d'or de la sensualité et du paganisme.

Quoi qu'il en soit, s'il y a eu décadence chez le Pérugin dans ses dernières années, il n'y en eut aucune dans son école; « elle était cependant, dit M. Rio, sous le rapport de la variété des sujets, plus pauvre que les autres écoles contemporaines; on n'y exploitait ni les turpitudes mythologiques, ni l'étude des bas-reliefs antiques, ni même les grandes scènes historiques de l'histoire sainte; on se bornait au développement et au perfectionnement de certains types, très-restreints en nombre, mais qui réunisssaient tout ce que la foi peut inspirer de poésie et d'exaltation. La gloire de l'école ombrienne est d'avoir poursuivi sans relâche le but transcendental de l'art chrétien, sans se laisser séduire par l'exemple, ni distraire par les clameurs; il semblerait qu'une bénédiction spéciale fût attachée aux lieux particulièrement sanctifiés par saint François d'Assise, et que le parfum de sa sainteté préservait les beaux-arts de la corruption, dans le voisinage de la montagne où tant de peintres pieux avaient contribué l'un après l'autre à décorer son tombeau. De là s'étaient élevées comme un encens suave vers le ciel des prières dont la ferveur et la pureté assuraient l'efficacité; de là aussi étaient jadis descendues comme une rosée bienfaisante sur les villes les plus corrompues de la plaine, des inspirations de pénitence qui avaient gagné de proche en proche le reste de l'Italie. L'heureuse influence exercée sur la peinture faisait partie de cette mission de purification, et nous voyons le Pérugin, qui fut le grand missionnaire de l'école ombrienne, en étendre les ramifications d'un bout à l'autre de l'Italie. »

Sienne fut la première ville qui répondit à son appel : il y a laissé un tableau dont M. Rio ne parle pas, mais qui est, selon nous, son chef-d'œuvre; la *Crucifixion* à San-Agostino. Mais en parlant de Sienne, nous retrouverons chez M. Rio ce mélange de légèreté et de sévérité que nous lui avons plus haut reproché. Il parle de Matthieu de Sienne avec une injustice vraiment révoltante : il lui reproche un *Massacre des Innocents* qu'il qualifie de hideux; ce n'est sans doute pas au tableau qui représente ce sujet dans l'église des Servites de Pérouse que s'applique ce jugement, car il est très-beau, et la tête d'Hérode surtout est étonnante. Le même sujet a été traité par ce même maître au chœur de San-Agostino, d'une manière satisfaisante. Mais comment notre auteur a-t-il pu oblier le délicieux tableau de Matteo, daté de 1479, dans la même chapelle où est la célèbre Madone du vieux

(877) MARIOTTI, *Littere Perugine.*

Guido, tableau où l'on voit Marie entourée d'anges musiciens, tous charmants, ayant à ses genoux saint Jérôme et saint Jacques, à ses côtés saint Sébastien et un pape martyr, et au-dessus du tout, une admirable adoration des rois? Mais lui-même nous en a indiqué un autre plus délicieux encore à San-Spirito, qui représente la sainte Vierge *Assunta*, dans un médaillon de séraphins oblong comme le calice d'une fleur dont les ailes des anges formeraient les pétales. Le neveu de Matteo, Jérôme, méritait aussi d'être nommé, ne fût-ce qu'à cause de ce beau tableau où l'on voit les deux saintes Catherine à genoux devant la madone, daté de 1508, dans l'église de Saint-Dominique. Pacchiarotto, disciple illustre et presque rival du Pérugin, est traité avec une brièveté désespérante, et mis, on ne sait pourquoi, sur la même ligne que Baccafumi, homme de la décadence. Comment M. Rio n'a-t-il pas étudié un peu sa vie, qui fut politique aussi bien qu'artistique, comme celle de Vanni; car il aurait été pendu comme chef d'émeute, si les Franciscains ne l'avaient pas sauvé et fait passer en France (878)? Comment n'a-t-il pas consacré une ligne à cette admirable fresque qui orne un lieu cher et sacré pour tout catholique, la chambre occupée par sainte Catherine de Sienne, dans la maison de son père le teinturier, fresque qui représente la visite de Catherine à son amie sainte Agnès de Montepulciano étendue morte sur sa bière, où la beauté féminine a atteint ce point où l'inspiration chrétienne peut seule conduire? Nous renouvellerons donc ici le désir et l'espoir de voir toute la partie de Sienne refaite. Nous concevrions ces omissions, ces injustices chez tout autre, mais nous ne les pardonnons pas à un homme qui s'est identifié, comme M. Rio, avec toutes les lois et toutes les jouissances de la véritable esthétique. Quant à nous, nous estimons que, après tant d'oubli et d'impies dédains, c'est un devoir de recueillir et de chérir scrupuleusement jusqu'aux moindres travaux des peintres restés purs, comme une portion précieuse du trésor catholique.

Boccaccio Boccaccini fut à Crémone le digne représentant du Pérugin : tandis que la liaison intime de celui-ci avec André Verocchio et Lorenzo di Credi, le maître et le condisciple de Leonardo de Vinci, assurait à ces doctrines une influence légitime sur la magnifique et si chrétienne école de Lombardie.

Mais ce fut surtout à Bologne que l'école ombrienne trouva une sympathie qui eut les suites les plus heureuses pour l'art. A M. Rio appartient la gloire d'avoir réhabilité, ou pour mieux dire découvert la véritable école bolonaise, non pas celle du Dominiquin et des Carraches qui a été si longtemps et à si juste titre l'objet du culte des matérialistes; mais l'ancienne et religieuse école des XIV[e] et XV[e] siècles, qui ne s'éteignit que dans la ruine générale de l'art au XVI[e] siècle. Elle se distinguait peut-être plus encore que celle de Florence, par sa piété traditionnelle. Vitale, élève de ce Franco que le Dante a vanté (*Purgat.*, c. II), ne put jamais se résoudre à peindre une crucifixion, disant que c'était une tâche trop douloureuse pour son cœur. Jacopo Avanzi, dont on voit encore d'admirables fresques *al Santo* de Padoue, fut longtemps retenu par le même scrupule. Lippo Dalmasio ne voulait peindre que des images de la sainte Vierge, et « telle était à ses yeux l'importance de ce travail qu'il n'y mettait jamais la main sans s'y être préparé la veille par un jeûne austère, et le jour même par la communion. » Aussi ce genre de préparation lui réussit-il si bien que le Guide, en plein XVII[e] siècle, restait ravi d'admiration devant sa Madone : celle qu'on voit encore sur la façade de l'église San-Proculo justifie bien son extase. Nous sommes surpris que, dans cette énumération des gloires primitives de l'école bolonaise, M. Rio ait omis un nom qui devait le frapper particulièrement, celui de sainte Catherine de Bologne : elle s'appelait Catherine Vigri, naquit à Ferrare en 1413, elle fut abbesse des Clarisses à Bologne, et y mourut en 1453 (879) : au milieu des vertus héroïques et des actions miraculeuses qui l'ont fait canoniser, elle cultivait avec ardeur la musique et la peinture : on conserve deux de ses tableaux, qui tous deux représentent sainte Ursule, l'un à l'académie de Venise, l'autre à la Pinacothèque de Bologne.

Francesco Francia est l'astre rayonnant de l'école de Bologne : contemporain et émule du Pérugin, il a puisé aux mêmes sources, et mérite de prendre place avec lui, Fra Angelico, Lorenzo di Credi et quelques autres, dans ce cercle de peintres d'élite où doivent se concentrer les admirations du Chrétien. Il n'est guère connu, même de nom, en France. Notre fameux musée du Louvre ne possède pas un seul tableau de lui, quoique tous ceux d'Allemagne aient pu facilement s'en pourvoir. Les beaux génies qui ont présidé à cette collection ont sans doute cru que cette peinture *mystique* ne méritait pas de figurer à côté des Rubens et des Lebrun : c'est à ce même esprit que nous devons de n'avoir pas un seul tableau remarquable du Pérugin, tandis que le petit nombre de tableaux des anciennes écoles qu'on a laissé s'y glisser, sont relégués dans l'antichambre (880). Francia a atteint, pour le type de la Madone, une perfection

(878) VALERY, IV, p. 278.

(879) Elle a été canonisée en 1722; sa fête se célèbre le 9 mars.

(880) M. Rio a très-sagement relevé ce gâchis qui règne dans la distribution des tableaux de notre galerie, et qui contraste d'une manière si humiliante pour nous avec l'excellent arrangement chronologique des galeries de Berlin, Munich et Florence. Mais qu'est-ce que cela auprès du grossier vandalisme qui fait clouer des planches *pendant cinq mois*

sans rivale: la tendre dévotion qu'il lui portait, pouvait seule lui révéler ces secrets célestes. Sa modestie égalait sa piété : il signait toujours ses tableaux *Francia Aurifex*, se croyant indigne du nom de peintre. Nous voudrions pouvoir donner la description du tableau ravissant que semble indiquer M. Rio (p. 249), et qui représente saint Augustin hésitant entre Jésus et Marie ; mais le temps et l'espace nous pressent. Francia se lia avec le jeune Raphaël, pendant que celui-ci était dans toute la pureté de sa première manière : mais c'est une calomnie impudente de Vasari, comme le démontre très-bien M. Rio, que de prétendre que Francia mourut de chagrin en se voyant éclipsé par la *Sainte Cécile* de Raphaël. S'il était en effet mort de chagrin, c'eût été sans doute d'y voir la dégradation précoce du génie ; malheureusement pour la véracité de Vasari, il survécut de deux ans à Raphaël, mais en se gardant bien de l'imiter, et ayant même cessé toute intimité et toute correspondance avec lui depuis l'adoption de sa dernière manière. Que pouvait-il y avoir de commun entre le peintre des ravissantes madones qu'on voit à Bologne justement en face de la *Sainte Cécile*, et l'air déjà si effronté de la Madeleine de ce dernier tableau (881) ? Francia eut de nombreux élèves. L'élite d'entre eux travailla avec lui aux fresques de Sainte-Cécile, si belle encore malgré l'abandon où l'a laissée l'incurie des Italiens pour leurs anciens maîtres. Giacomo, son fils, et Amico Aspertini restèrent fidèles à la bonne voie. D'autres, parmi lesquels on remarque le fameux graveur Marc-Antoine, cédèrent à la séduction du paganisme. On regrette de pas trouver ici un mot sur un élève de Francia, Timotéo Viti ou delle Vite ; auteur d'une Madeleine pénitente (à la Pinacothèque) dont la pudeur et la ferveur forment un noble contraste avec les affreuses profanations dont ce sujet a été accablé depuis la renaissance. Ce serait aussi la place naturelle de quelques renseignements sur les grands maîtres de la primitive école de Ferrare, Costa, Mazzolini et Panetti, dignes rivaux du délicieux Francia (882).

Après avoir examiné ainsi les résultats de l'influence du Pérugin au dehors, M. Rio revient à ses disciples en Ombrie même. Puisqu'il a honoré de ses éloges Gerino de Pistoja, et Paris Alfani, qui en sont, selon nous, assez peu dignes, on ne conçoit pas pourquoi il a omis Sinibaldo Ibi, dont on voit un si beau Saint-Antoine à San-Francesco de Pérouse, et surtout Giannicola Manni, dont le tableau vraiment sublime forme, avec la Madone de Pinturicchio, si justement appréciée par l'auteur, le plus bel ornement de la petite mais délicieuse galerie de Pérouse (883). Les ouvrages de Pinturicchio ont été traités avec soin et prédilection par M. Rio, surtout ses fresques exquises de Sainte-Marie du Peuple, « la première église que l'étranger salue en entrant dans Rome. » Nous lui reprochons seulement trop de sévérité pour les œuvres de ce pauvre Pinturicchio à Spello, et l'oubli complet de la *Cappella Bella* peint par lui dans cette petite ville, et où dans une *Nativité*, il a eu la belle idée de montrer sur les langes qu'un séraphin apporte à l'Enfant divin, l'empreinte prophétique de la croix. Nous avons dit plus haut pourquoi nous étions plus indulgent que M. Rio pour la vieillesse des grands peintres chrétiens : nous préférons la vieillesse de Pinturicchio au progrès de Raphaël.

Nous ne dirons rien de ce Signorelli, renégat de l'école mystique, qui poussa l'amour de l'anatomie jusqu'à l'étudier sur le cadavre de son propre fils : mais nous nous hâterons d'arriver à Raphaël, le plus illustre des élèves de Pérugin. Nous admettrions volontiers avec M. Rio qu'il a porté l'art chrétien à son plus haut degré de perfection, si nous n'étions attristés et affligés, même en présence de ses chefs-d'œuvre les plus purs, par la pensée de sa déplorable défection. Il est certain que nul n'a réuni à un si haut point que lui toutes les qualités les plus variées, pendant les dix premières années de sa carrière : mais c'est justement parce qu'il a le mieux conçu et le mieux pratiqué la sainte vérité, qu'il est plus coupable d'avoir volontairement embrassé des erreurs profanes. Quoique les tableaux de sa première manière soient les plus beaux du monde, on ne doit pas dire qu'il a été le plus grand des peintres, pas plus qu'on ne pourrait dire qu'Adam a été le plus saint des hommes, parce qu'il a été sans péché dans le Paradis. M. Rio analyse avec une attention parfaite les principales œuvres de Raphaël depuis l'an 1500 où il se fit l'élève du Pérugin, jusqu'au moment où il renonça aux traditions ombriennes pour fonder l'école *Romaine* (884). Il établit une foule de rapports très-précieux entre les circonstances extérieures de la vie de Raphaël, ses amitiés, les lieux qu'il visita et ses ouvra-

de chaque année devant tous les tableaux anciens, afin de pouvoir exposer les productions des médiocrités modernes ? la postérité, en lisant ce fait dans l'histoire de notre temps, aura peine à le croire (1839).

(881) On peut en juger d'après la gravure de sainte Cécile, récemment faite par Gandolfi, ou celle publiée en France par Desnoyers, à ce qu'il nous semble.

(882) Cette lacune a été depuis comblée par un excellent opuscule de M. Camillo Laderchi sur l'ancienne école ferraraise, dont nous parlerons dans l'appendice n° 3.

(883) Le directeur de cette galerie, M. Sanguinetti, est du très petit nombre des Italiens qui aiment, comprennent et pratiquent la peinture catholique.

(884) On est encore si peu familiarisé en France avec la première manière (c'est-à-dire la manière chrétienne) de Raphaël, que nous nous souvenons d'avoir lu dans la *Revue de Paris* du 10 octobre 1836 un article signé L. Thoré, dont l'auteur paraît stupéfait de ce qu'un tableau de Raphaël, daté de 1506, ait pu exciter son admiration. Qu'aurait donc dit cet écrivain devant le Crucifiement du cardinal Fesch, qui est de 1503, et le *Sposalizio*, qui est de 1504 ?

ges. Il commence par le *Sposalizio*, et finit à la *Dispute du Saint-Sacrement :* ce sont les deux termes extrêmes du génie chrétien de Raphaël, et on peut le dire, les deux plus merveilleuses productions de la peinture. Mais croirait-on que le *Sposalizio*, cette œuvre heureusement popularisée en France par la belle gravure de Longhi, cette œuvre, comme dit M. Rio, *à la fois naïve et sublime*, est si peu comprise à Milan qui a le bonheur de la posséder, que les fins connaisseurs de cette ville disent que c'est un tableau d'apprenti, et regrettent les 40,000 francs qu'il a coûté. Nous n'essayerons pas de suivre M. Rio dans son examen qui mérite une lecture approfondie. Nous regrettons qu'il n'ait pas fait mention des madones Alfani et Contestabile à Pérouse, et qu'il ait parlé si légèrement du petit tableau du comte Tosi à Brescia, qui représente Notre-Seigneur à mi-corps, le doigt sur la plaie de son côté, et disant à ses disciples *Pax vobis :* jamais Raphaël n'a mieux réussi dans la tête du Christ (885). M. Rio a commis, ce nous semble, une erreur grave, en disant que le premier tableau fait par Raphaël après le *Sposalizio*, la sublime *Incoronazione* du Vatican, a été terminé vingt ans plus tard par Jules Romain et le Fattore. Dans ce délicieux tableau (886), tout est d'un seul jet, et ce jet s'élance des sources les plus limpides de l'art mystique : rien n'indique l'attouchement impur de Jules Romain. M. Rio l'a sans doute confondu avec le tableau voisin, dit la *Madona di Monte Luce*, qui représente le même sujet, œuvre conjointe de ces deux élèves dégénérés de Raphaël, mais à laquelle le génie du Raphaël péruginesque est complétement étranger. Il a omis aussi, on ne sait pourquoi, le chef-d'œuvre de la galerie du Vatican, le *Presepe della Spineta*, que l'on croit être le fruit du travail réuni du Pérugin, de Pinturicchio et de Raphaël. Il serait fort difficile de distinguer la part de chacun : mais on peut dire hardiment que, s'ils y ont tous trois travaillé, ils s'y sont tous trois surpassés (886*). La Vierge dite du duc d'Albe, dont M. Rio dit avec raison que « nul tableau n'est plus propre à exalter les âmes pieuses qui veulent méditer sur les mystères de la Passion, » naguère à Londres, chez le généreux M. Coesvelt, vient de passer à Pétersbourg, et est par conséquent perdue pour l'Europe catholique et civilisée. Le rapprochement entre la *Dispute du Saint-Sacrement* et le poëme du Dante, est naturel et juste : cette fresque est en effet un véritable poëme de peinture. Pourquoi faut-il qu'aussitôt après l'avoir terminée, Raphaël ait cédé aux suggestions du serpent? Comme dit notre auteur, « le contraste est si frappant entre le style de ses premiers ouvrages et celui qu'il adopta dans les dix dernières années de sa vie, qu'il est impossible de regarder l'un comme une évaluation ou un développement de l'autre. Evidemment il y a eu solution de continuité, abjuration d'une foi antique en matière d'art, pour embrasser une foi nouvelle. » Cette foi nouvelle n'est autre que la foi au paganisme et au matérialisme, qui a eu pour révélation les fresques de l'histoire de Psyché, et la Transfiguration.

M. Rio remet à un autre moment l'histoire de cette grande chute pour nous donner celle de la croisade prêchée par Savonarole contre l'invasion du paganisme dans la société et surtout dans l'art. Cet épisode, qui occupe tout le chapitre VIII, est peut-être la partie du livre qui fait le plus d'honneur à l'auteur ; ou plutôt ce chapitre fait à lui seul un beau livre. Nous ne tenterons pas d'analyser ce récit plein de mouvement d'éloquence et de raison, qui initie le lecteur à la crise la plus importante de l'histoire de l'art et de la poésie chrétienne. Mais ce n'est pas seulement à l'histoire de l'art, c'est à l'histoire religieuse en général que M. Rio a rendu un service essentiel, en pulvérisant les mensonges à l'aide desquels les protestants et les philosophes ont jusqu'à présent exploité le rôle joué par Savonarole au profit de leurs haines contre l'Eglise romaine. Tout dernièrement encore un professeur de théologie luthérienne (si tant est qu'il y ait encore une théologie luthérienne) à Iéna, M. Meyer, a publié un gros volume où il cherche à démontrer que Savonarole était le digne précurseur de Luther, et même son rival sur plusieurs points. D'un autre côté, dans le siècle dernier, les jansénistes italiens, imbus des doctrines que Joseph II rendait si fatales à l'Eglise et à la société, publièrent plusieurs écrits contre lui, comme rebelle à l'autorité légitime et paternelle des Médicis, rebelle au nom du fanatisme, comme l'étaient les Belges contre Joseph II. M. Rio a réhabilité les opinions religieuses et politiques de ce grand homme ; il a prouvé que son catholicisme était aussi pur que sa politique était sage et éloignée de la démagogie qu'on lui impute ; il a reconquis pour l'Eglise la gloire et le génie de Savonarole. Qu'il en soit béni ! Aussi bien est-il impossible de lire ce chapitre sans éprouver la plus vive sympathie à la fois pour le héros du récit et pour le narrateur, car on sent que l'un n'est compris que grâce aux efforts de l'autre. Il a fallu que M. Rio vînt compulser avec un soin scrupuleux le recueil déjà si rare des sermons de Savonarole pour en retirer les admirables invectives de l'apôtre chrétien contre le classicisme corrupteur de l'éducation, contre le paganisme avec tous ses souvenirs antiques, ses héros profanes, sa littérature obscène et son art voluptueux ; en même temps qu'une théorie du beau chré-

(885) Ce petit chef-d'œuvre, très-peu connu, a été parfaitement gravé par M. Grüner, pour la traduction italienne de la vie de Raphaël, par Quatremère de Quincy, ainsi que pour l'ouvrage publié récemment par M. Passavant, en Allemagne, sur les travaux de Raphaël.

(886) Gravé à Dresde, par Stolzel, en 1832, mais avec trop de dureté.

(886*) Dans mon dernier voyage à Rome, j'ai appris qu'on attribuait maintenant ce chef-d'œuvre au peintre Spagna. Il a été gravé sous ce nom par la Calcographie apostolique.

tien, qui avait une bien autre originalité, une bien autre profondeur que toutes les trivialités qu'on répétait servilement alors d'après Aristote et Quintilien. On conçoit le soulèvement qu'il dut exciter contre lui dans une société où la découverte d'un manuscrit grec ou latin était regardée comme un des plus grands bienfaits du ciel, et où l'on osait mettre sur les autels les portraits des courtisanes les plus célèbres en guise de madones. Aussi, malgré le pur enthousiasme qu'il inspira à la jeunesse, et dont M. Rio raconte les résultats avec tant de charme, malgré l'influence toute-puissante qu'il exerça sur les savants, les guerriers et les plus grands artistes de son siècle, Pic de la Mirandole, Salviati, Valori, Lorenzo di Credi, Fra Bartolommeo, Luca della Robbia, Cronaca, il succomba sous les efforts réunis des vieux débauchés, des professeurs de littérature païenne, et surtout des banquiers et des usuriers, qui ne voulaient pas se laisser enlever, par l'influence de la religion, le gouvernement des affaires publiques. M. Rio ne le suit pas jusqu'à sa catastrophe ; s'il l'avait fait il aurait certes reconnu que, dans les derniers temps de sa vie, Savonarole manqua lui-même de cette humilité et de cette modération qui donnent la victoire. Mais notre auteur n'a pas oublié la noble justice rendue à la victime du paganisme par la cour de Rome ; justice qui ne fut pas tardive puisque l'on voit, dix ans après sa mort, Raphaël le représenter parmi les docteurs de l'Eglise, dans la fresque du Saint-Sacrement, avec l'autorisation de Jules II, successeur immédiat d'Alexandre VI qui l'avait condamné.

Nous regrettons que M. Rio n'ait pas cité ou analysé quelques-uns des nombreux poëmes de Savonarole, qui sont en manuscrit à la Magliabecchiana, et dont plusieurs ont été publiés par Meyer. Il eût été bon aussi de rappeler l'influence qu'exercèrent ses sermons sur Benvenuto Cellini, comme celui-ci nous le raconte avec son énergie habituelle (887). Benvenuto, malgré ses excès en tout genre et la direction exclusivement païenne de son talent, avait conservé une foi très-fervente, et par tout l'ensemble de son caractère, il nous paraît avoir été le dernier représentant de la dignité et de l'indépendance de l'artiste du moyen âge.

Fidèle à la distinction fondamentale de son ouvrage, M. Rio, dans son chapitre IX, sépare et juge les peintres de Florence qui, au commencement du XVIe siècle, se lancèrent à pleines voiles dans le naturalisme, et ceux qui, dominés par le souvenir de Savonarole, formèrent une nouvelle école purement religieuse. Lorenzo di Credi occupe la première place parmi ceux-ci. Le tableau qu'on voit de lui au Louvre peut donner une idée de son genre, quoique la Vierge y soit inférieure à son type habituel si pur et si tendre à la fois, qu'on le place volontiers à côté de ceux du Pérugin et de Francia. Fra Bartolommeo fut plus enthousiaste que tout autre de Savonarole, et il eut, comme Lorenzo di Credi, la gloire de ne jamais vouloir traiter des sujets profanes; mais nous ne saurions partager l'admiration que ses œuvres inspirent à M. Rio, si ce n'est pour le tableau de l'église San-Romano à Lucques, qui représente sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne aux pieds de Notre-Seigneur crucifié (888). Ridolfo Ghirlandajo, nourri à l'école de Savonarole, ami de Fra Bartolommeo et de Raphaël pendant la jeunesse de celui-ci, resta fidèle jusqu'au bout aux inspirations chrétiennes, en les parant d'un coloris plus suave et plus harmonieux peut-être que celui de tout autre maître florentin. On peut en juger d'après l'*Incoronazione* qui est au Louvre et qu'il fit à dix-neuf ans ; il mourut en 1560 ; il fut le dernier des peintres chrétiens. Nous ne suivrons pas M. Rio dans l'examen détaillé qu'il fait des peintres naturalistes de la première moitié du XVIe siècle, Piero di Cosimo, Mariotto Albertinelli, André del Sarto et le Pontormo ; ils excellaient tous plus ou moins dans le coloris, « cet élément subalterne de la peinture, » mais ils n'eurent jamais une inspiration purement et profondément chrétienne, si ce n'est André del Sarto dans deux ou trois fresques de la vie de saint Philippe Benizzi à l'*Annunziata*. Nous ne concevons même pas comment M. Rio a eu le courage de s'étendre si longuement sur ces peintres de la décadence, lui qui a été si avare de détails sur les œuvres de Fra Angelico. Il est vrai que dans ses pages on trouve des renseignements très-significatifs sur la vie de ces hommes : et l'on peut en déduire *a priori* un jugement très-sûr quant au caractère de leurs ouvrages. On y voit toute la honteuse histoire d'André del Sarto, qui escroquait de l'argent à François Ier en peignant sa femme grosse en guise de madone. On y voit que Mariotto mourut de débauche à la fleur de l'âge, et que Pierre di Cosimo aimait tellement la nature qu'il cherchait à s'inspirer « dans le voisinage des hôpitaux, près des murs où les malades avaient l'habitude de cracher depuis des siècles, et devant des découpures et des ondulations de toute forme et de toute couleur il restait quelquefois des heures entières en contemplation, à moins qu'il ne vînt à entendre le son des cloches ou le chant des moines, car il aurait fui à l'autre extrémité de Florence pour échapper à ce double supplice. » Cet *artiste* avait, à ce qu'il paraît, les mêmes répugnances que certains esprits éclairés de nos jours.

L'école *naturaliste mixte*, c'est-à-dire encore mêlée de quelques éléments religieux et poétiques, s'éteignit avec le Pontormo,

(887) Voy. *Vita di Cellini*, édit. de Tassi, t. III, p. 1, et aussi t. I, p. 65.

(888) Il ne faut pas confondre ce tableau avec celui du même auteur dans la même église, qui représente la Madone de la Miséricorde : celui-ci est selon nous bien inférieur, surtout pour le type de Marie.

pour faire place à l'école *naturaliste pure* des Allori et des imitateurs de Michel-Ange, dont il doit être question dans une partie ultérieure de l'ouvrage.

Nous voici arrivés au chapitre 10 et dernier de ce précieux volume; il traite de l'école vénitienne primitive et de ses branches collatérales dans diverses villes des possessions de Venise. Il nous semble que ce chapitre, avec celui qui renferme le magnifique épisode de Savonarole, est la partie de son livre que l'auteur a traitée avec le plus d'amour, et nous lui en savons d'autant plus gré que ces deux sujets n'ont pas même été effleurés jusqu'ici, pas même par la scrupuleuse pénétration des Allemands. Après quelques considérations préliminaires, un peu trop sévères selon nous, sur le dialecte si gracieux de Venise, M. Rio établit que la poésie chrétienne n'a revêtu à Venise que les seules formes de la légende et de l'art; il nous dit que la poésie légendaire de Venise est plus riche qu'aucune autre du monde dans ses variétés. Nous croyons cette assertion singulièrement exagérée, mais nous espérons qu'un jour M. Rio essayera de la justifier en nous initiant à la connaissance de ces trésors, et en les comparant avec les richesses légendaires du monde germanique et du reste de l'Italie. Passant de suite à la forme de l'art, il juge rapidement l'empire passager de l'école byzantine, frappée là comme ailleurs d'une heureuse stérilité. Les travaux de Giotto à Padoue, trop légèrement appréciés par M. Rio, comme nous l'avons dit plus haut, y enfantèrent une école dont le plus beau monument se trouve au Baptistère de cette ville. Nous avouons que la coupole de cet édifice qui représente la gloire céleste, peinte par Giusto et Antoine de Padoue, avec la foi sévère et naïve de cette heureuse époque, nous paraît un spectacle beaucoup plus radieux que les savants raccourcis des coupoles du XVIe siècle que M. Rio leur compare. Guariento, condisciple des peintres du Baptistère, se distingua d'eux par l'originalité de ses productions; c'est lui qui fit à Venise le premier tableau à la fois religieux et national dont l'histoire ait gardé le souvenir, qui représentait la sainte Vierge inaugurée par Jésus-Christ comme reine de Venise; et de plus, comme symbole de la fraternité qui devait régner entre les citoyens, saint Antoine et saint Paul partageant dans le désert le pain qui leur était envoyé du ciel. Ce tableau a malheureusement péri; mais comme dit fort bien l'auteur, « tout l'avenir de la peinture vénitienne était là, tout son cycle lui était tracé d'avance... c'est-à-dire l'élément religieux et mystique planant au-dessus de l'élément social et patriotique. » M. Rio nomme parmi les élèves de Guariento, Avanzi, auteur des belles fresques de la chapelle Saint-Félix *al Santo* de Padoue. Ce Giacomo Avanzi de Bologne, doit être le même, si nous ne nous trompons, que celui qu'a cité plus haut M. Rio, comme disciple de Vital, dans l'ancienne école de Bologne; ses œuvres sont dignes de cette illustre origine. Mais dès le commencement du XVe siècle, une déviation funeste eut lieu au sein de cette brillante école de Padoue, sous la direction de Squarcione et plus encore de son élève le célèbre Mantegna, tous deux épris du plus aveugle enthousiasme pour l'art antique. Devenu plus tard beau-frère de Jean Bellini, il améliora son style et son goût. M. Rio cite plusieurs de ses travaux qui portent l'empreinte de ce progrès; notamment les deux tableaux de la galerie du Louvre, objets de l'admiration si prononcée de Frédéric Schlegel. Mais Mantegna ne réussit point à former des élèves dignes de lui (sauf toutefois Monsignori, qui doit compter de droit parmi les mystiques); aussi Venise eut-elle le mérite d'éviter tout contact avec cette école païenne, elle aima mieux se mettre en communication avec l'école pure et mystique de l'Ombrie. Carlo Crivelli, l'un de ses plus anciens peintres, dont on voit de si beaux tableaux à la galerie de Milan, alla se former à Fabriano, tandis que Gentile da Fabriano, dont nous avons parlé plus haut, vint en 1420 à Venise y fonder l'école des Bellini. Il reste encore dans cette ville un monument curieux de ses relations avec Venise, dont M. Rio n'a pas parlé; c'est une très-belle *Adoration des Mages*, dans la galerie de M. Craglietta; les costumes orientaux y sont fidèlement reproduits, et on y voit des inscriptions en caractères regardés comme indéchiffrables, jusqu'à ce qu'un jeune savant français, M. Eugène Boré (889), y eût reconnu des paroles arméniennes. Gentile da Fabriano avait, selon la tradition vénitienne, accompagné le praticien Zeno dans son ambassade en Perse, et ce tableau était sans doute destiné à commémorer pieusement cet aventureux voyage. On le verra avec intérêt, en attendant qu'il passe entre les mains de quelque riche Anglais qui l'enfermera dans un castel de province, où le propriétaire en fera valoir non pas la beauté, mais le prix, aux yeux ennuyés de quelques fashionables. Tel a été, depuis un demi-siècle, le sort de bien des chefs-d'œuvre.

A côté de l'influence de l'école ombrienne vient se placer tout naturellement celle de l'Allemagne, où florissait à cette époque l'admirable école de Van-Eyck et de Hemmeling. Venise possédait autrefois un grand nombre de productions de ces princes de l'art germanique. On y voit encore le bréviaire *unique* par la beauté de ses miniatures, peintes par Hemmeling. Un certain Jean d'Allemagne, que l'on trouve souvent comme collaborateur des Vivarini, venait sans doute du Bas-Rhin. Nous reprocherons

(889) Auteur d'une notice récemment publiée sur Saint-Lazare, société religieuse des Arméniens. (1830). Depuis lors M. Boré est entré dans la congrégation des Lazaristes, et a consacré son intelligente énergie à la propagation de la foi en Orient.

une dernière fois à M. Rio la froideur et l'injustice avec laquelle il parle de cette famille des Vivarini, qui a si bien mérité de l'art chrétien, et que tous les véritables amis de cet art ne peuvent manquer de chérir en apprenant à connaître leurs ouvrages. Nous n'hésitons pas à les regarder comme les véritables pères de la peinture catholique à Venise. Nous citerons parmi les chefs-d'œuvre de ces peintres le *Couronnement de la Vierge*, signé *Jean* et *Antoine Vivarini*, 1444, qui est à San-Pantaleone de Venise, et qui peut servir de type à ce beau sujet, tant ils ont tiré parti de tous les motifs que leur fournissait la tradition; puis une très-belle *Ancona* (ou rétable), d'Antonio et Bartolommeo de Murano, en 1450, à la Pinacothèque de Bologne, où l'on voit Marie couronnée par les anges, tandis qu'elle semble protéger de ses mains jointes et de son tendre regard le sommeil de son divin Enfant endormi sur ses genoux; enfin et surtout le grand tableau qui est à l'entrée de l'Académie de Venise, et qui semble en quelque sorte la bannière patronale de la ville. C'est Marie, dont le visage offre une expression ineffable de mélancolie et d'innocence à la fois; elle porte dans ses bras l'enfant Jésus, qui tient une grenade fleurie; elle est sur un trône recouvert d'un baldaquin, que soutiennent quatre anges à grandes ailes enflammées, et qui regardent d'un air triomphant; à droite et à gauche sont les quatre docteurs de l'Eglise; l'ensemble est d'un grandiose complet et d'une beauté rare. Le catalogue de l'Académie l'attribue à Jean et Antoine de Murano, mais Ridolfi, le plus ancien historien des artistes vénitiens, le désigne de la manière la plus formelle (p. 18) comme étant de Jacopello Flore, qui florissait en 1420, et dont l'on voit à San Francesco della Vigna une bien belle madone. Selon un type assez fréquent dans la primitive école vénitienne, elle adore son enfant étendu sur ses genoux, en lui faisant comme un dais de ses mains jointes (890).

M. Rio reléguant les pauvres Vivarini dans leur île solitaire de Murano, croit que l'école vénitienne a été le produit de l'assimilation de tous les bons éléments des diverses écoles ultramontaines et italiennes. Le grand mouvement de l'art y est commencé, selon lui, par les deux frères Bellini, Gentile et Jean. Il ne reste rien des quatorze grandes fresques qu'ils eurent l'honneur de peindre dans le palais ducal, lesquelles représentaient l'histoire d'Alexandre III et de Frédéric Barberousse à Venise, et que M. Rio nomme les quatorze chants de l'épopée nationale de la république; mais l'Académie des Beaux-Arts nous a conservé assez de tableaux de Gentile pour nous mettre à même de le juger, surtout la magnifique *Procession de la vraie croix sur la place Saint-Marc*, qui est comme une apparition de la splendeur catholique de l'ancienne Venise, et que le pieux artiste a signé ainsi : *Gentilis Bellinus amore incensus crucis*, 1496.

Quel beau temps cependant pour des Chrétiens, que celui où le génie proclamait sa foi en signant son chef-d'œuvre de ces mots simples et sublimes : *Un tel, enflammé de l'amour de la croix!* Quant à son frère Jean Bellini, les églises et les galeries de Venise sont pleines de ses tableaux; M. Rio en signale les plus beaux avec beaucoup de détails et en les comblant d'éloges. Nous aussi nous admirons beaucoup Jean Belin, surtout pour la pureté de son imagination (891) et la gravité grandiose de tous les personnages mâles; mais nous ne pouvons aimer le type de ses vierges, malgré leur mélancolie prophétique. En général il nous semble que toute l'école vénitienne, à l'exception de Vivarini, a échoué le plus souvent dans ses représentations de la sainte Vierge. Nous ne connaissons guère qu'une seule madone vraiment belle, par Cima de Conégliano, dans la collection Barbini. Ce Cima de Conégliano nous paraît être le plus grand peintre de l'école chrétienne de Venise; du moins son tableau de *Saint Thomas et de Notre-Seigneur*, à l'Académie, surpasse en éclat et en majesté tous les autres. Mais M. Rio nous rappelle ses rivaux, qu'il est bien doux d'admirer de nouveau dans ces éloquentes pages où ils sont pour la première fois appréciés et compris; tels sont Basaïti, dont le Christ mort, étendu entre deux anges qui contemplent ses plaies, est peut-être le plus pathétique des tableaux de Venise; puis Carpaccio, qui se consacra surtout aux sujets légendaires, et dont l'histoire de saint Jérôme et de saint George à San-Giorgio degli Schiavoni, et surtout la magnifique série des huit tableaux de la légende de sainte Ursule à l'Académie, peuvent passer pour des chefs-d'œuvre de ce genre. M. Rio a oublié ses figures isolées de saint Martin à San Giovanni in Bragora, et de saint Etienne à la galerie de Milan, où il nous paraît avoir atteint l'idéal de la beauté chrétienne chez les hommes; aussi conçoit-on la touchante épitaphe que lui a consacrée le vieil historien Ridolfi : *Pianto dai cittadini, sorrise nelle beate stanze del cielo* (892). Ces trois peintres, Cima, Basaïti et Carpaccio, étaient élèves de Jean Belin, et, quoi qu'en dise M. Rio, nous estimons qu'ils ont été bien plus richement dotés que leur maître en poésie chrétienne; mais à celui-ci appartient la gloire incontestable d'avoir fondé une école qui sut maintenir jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, c'est-à-dire plus longtemps qu'aucune autre, les traditions de l'art chrétien, et conquérir le suffrage populaire, malgré la dangereuse rivalité de

(890) Quadri attribue ce tableau à Fra Antonio de Negreponte.

(891) Il faut dire à la gloire de Venise, comme à celle du peintre, qu'on ne trouve pas un seul tableau païen ou mythologique parmi tous ceux que les patriciens de Venise firent exécuter à Jean Belin; et cela de 1460 à 1515, à une époque où Florence et Rome étaient inondées par le paganisme.

(892) Il fut pleuré par ses concitoyens, tandis qu'il souriait au sein de la béatitude céleste.

Giorgione et du Titien. Contemporains ou successeurs des peintres que nous venons de louer, Mansueti, Catena et les deux Santa-Croce, ont orné Venise d'un grand nombre de travaux qui sont décrits par M. Rio de la manière la plus satisfaisante. Il ne se plaindrait plus de la rareté des tableaux de Francesco Santa-Croce, l'aîné des deux, s'il avait pu voir le musée Correr ouvert l'année dernière, légué par son fondateur à la pauvre Venise, comme une légère compensation pour tant de pertes, et où l'on voit un assez grand nombre des productions de cet excellent artiste. Ne serait-ce pas à lui qu'il faudrait aussi attribuer le beau tableau du transept des *Frari*, qui représente la sainte Vierge recueillant ses clients sous son manteau, dont deux anges étendent les pans autant que possible, tandis que deux autres anges couronnent leur reine, qui porte son divin Enfant au milieu de sa poitrine, dans une espèce de médaillon; disposition assez fréquente dans la peinture et la sculpture vénitiennes : cette œuvre capitale, surtout remarquable par l'expression grave et pure du visage de Marie, figure bien dans l'église qui porte le nom de *Sainte-Marie la Glorieuse des Pauvres Frères Mineurs* (893). Quant à Jérôme Santa-Croce, il s'est illustré par un tableau de saint Thomas de Cantorbéry (894), qui répond pleinement à l'idée qu'on peut se faire de ce grand saint, et certes c'est beaucoup dire.

Mais ce ne fut pas à Venise seulement que l'influence de Jean Belin s'exerça d'une manière si heureuse; elle s'étendit sur toutes les villes du patrimoine de saint Marc, depuis le Frioul jusqu'ax frontières du Milanais, et malgré la redoutable concurrence des écoles de Mantegna et de Leonardo da Vinci; Bergame surtout lui donna, dans Cariano et Previtali, des élèves dignes de lutter avec ceux qu'il avait trouvés à Venise même. Trévise produisit Pennachi, célèbre par ses grandioses plafonds à Murano et à Venise; puis Bissolo, dont on voit à l'Académie *Jésus-Christ donnant à sainte Catherine de Sienne le choix entre la couronne de reine et la couronne d'épines;* tableau dont l'exécution est aussi belle que l'idée. Enfin le Frioul eut tout une école locale, fondée par le disciple chéri de Jean Belin, et restée toujours fidèle aux traditions chrétiennes.

M. Rio s'arrête au moment où le dualisme du bon et du mauvais principe cesse dans l'école vénitienne, envahie exclusivement par les disciples de Giorgione, du Titien et de la satanique influence de l'Arétin. Il lui suffit d'avoir constaté que la prééminence universellement reconnue de l'école vénitienne pour le coloris, a été fondée par les anciens maîtres catholiques que nous venons d'énumérer. Selon lui, les trois dons qui constituent la perfection dans la peinture, se répartissent entre les trois grandes écoles d'Italie de la manière suivante : à l'école florentine, l'excellence du dessin, la science des contours et des formes; à l'école ombrienne l'expression des pieux élans et des pures affections de l'âme; enfin à l'école vénitienne la perfection du coloris. Cette distinction, peut-être trop absolue, est suivie de considérations très-ingénieuses sur l'analogie de l'harmonie musicale avec celle des couleurs, analogie rendue incontestable par de précieux détails biographiques sur le goût prononcé de tous les peintres grands coloristes pour la musique.

A la suite de cette partie *pittoresque* de son chapitre, l'auteur se trouve naturellement amené à juger le caractère national et les destinées de cette Venise où l'art chrétien avait survécu plus longtemps que partout ailleurs. On nous permettra de ne pas passer sous silence, en terminant cette longue analyse, l'un des morceaux les plus frappants de ce beau volume. Ç'a été pour nous une trop vive satisfaction que de voir ce grand sujet de l'histoire de Venise enfin traité, ne fût-ce qu'en passant, par une plume catholique, qui puisse nous reposer un peu de ces invectives éternellement répétées contre la politique vénitienne, le conseil des Dix, l'inquisition, et ainsi que des déclamations non moins banales sur la beauté et la décadence de Venise, faites par des gens qui n'ont pas même sonpçonné la véritable source de cette immortelle beauté. Mais on ne conçoit que trop l'inimitié des uns et l'inintelligence des autres, quand on se reporte à cette dévotion si patente, si populaire, si *nationale*, dont tant de monuments sont encore debout, même dans la Venise découronnée et dépeuplée de nos jours, et qui frappent tout d'abord et bon gré mal gré l'observateur. Quand on voit non-seulement dans les églises, mais dans tous les édifices publics; non-seulement dans les monuments de l'art primitif, mais dans ceux des XVIe et XVIIe siècles, tous ces doges, ces sénateurs, ces représentants divers du pays et de la puissance publique, tous agenouillés devant la sainte Vierge, le lion de Saint-Marc, ou la croix du Nazaréen, tous proclamant ainsi que le catholicisme était le principe suprême et fondamental de l'existence de Venise; on comprend fort bien l'impression désagréable qui doit résulter de cette vue dans l'esprit des savants et des historiens modernes, et la répugnance qu'ils ont dû en déduire pour un gouvernement semblable; on se figure leur dépit de ne pouvoir concilier, malgré toutes leurs lumières, l'existence des merveilleux chefs-d'œuvre de cette cité avec la superstition et le fanatisme si enracinés et si effrontément avoués dans cette malheureuse république. M. Rio, animé par d'autres intentions et éclairé par une autre lumière que celle dont s'enorgueillissaient les écrivains qui l'ont précédé, M. Rio nous montre Venise sous un tout autre point de vue : il établit comme résultat de ses recherches que Venise a conservé plus long-

(893) *Santa Maria Gloriosa de' Frari.*

(894) A l'église Saint-Sylvestre de Venise.

temps que Rome et Florence, dans sa vie publique comme dans son école de peinture, l'empreinte religieuse qui distingue particulièrement les républiques italiennes au moyen âge. « Venise, » dit-il, « a été la plus chrétienne des républiques; » et à ce propos il s'élève avec une trop juste indignation, non moins contre les calomnies du rationalisme moderne, que contre « la honteuse négligence avec laquelle les Chrétiens ont livré leur propre héritage aux écrivains soi-disant philosophes. » (P. 529.) Il montre Venise, placée comme la Pologne et l'Espagne, en sentinelle avancée de la chrétienté contre les barbares; il énumère quelques-unes des gloires du pavillon vénitien, celui de tous « qui, chrétiennement parlant, a laissé les plus honorables souvenirs. » Il rappelle à la fin du XVIIe siècle les Mocenigo, les Morosini, dignes rivaux de Sobieski dans cette dernière des croisades, « à laquelle les grandes puissances européennes assistaient avec une stupide indifférence, toutes fières de se trouver à jamais guéries de l'enthousiasme religieux. » A propos de cette inscription du palais Vendramin : *Non nobis, Domine, sed nomini tuo da gloriam* (*Psal.* CXIII, 1), il constate la durée de la noble habitude, dont nous parlions tout à l'heure, qu'avaient conservée, pendant tout le XVIe siècle, les souverains et les généraux de Venise de faire honneur de leurs victoires à Marie, et de se faire peindre à genoux devant la sainte Vierge. Après avoir rappelé le grand nombre de saints personnages canonisés par l'Eglise, parmi l'aristocratie vénitienne des premiers siècles, et ces doges Trevisani et Priuli, plaçant la plus fervente piété sur le trône, comme pour consoler Venise chrétienne de la scandaleuse présence de l'Arétin, il nous cite sur diverses familles illustres de la république des particularités dignes d'être à jamais consacrées dans l'histoire catholique; enfin, comme pour rendre à Venise une dernière justice, à l'occasion de sa déplorable chute, il insiste sur l'attachement et les regrets que lui témoignèrent en ce moment suprême les provinces qu'elle avait conquises et réunies à son empire. Il aurait pu citer la conduite généreuse de Bergame sous le noble Ottolini, celle de Vérone, Trévise et autres villes de terre-ferme; mais se portant à l'autre extrémité des possessions vénitiennes, il s'est borné à citer textuellement les adieux de la ville de Péraste en Dalmatie, à la glorieuse bannière de Saint-Marc. Cette admirable effusion de piété et de reconnaissance nationale est une noble et digne péroraison du chapitre sur Venise et de cette partie du travail de M. Rio.

En lisant cette dernière page de son volume, où il déploie une connaissance si approfondie et une appréciation si catholique et si juste de l'histoire de Venise, en les rapprochant de son admirable chapitre sur Savonarole, nous avons presque été tenté de regretter que M. Rio, au lieu de se borner à l'étude des arts, n'eût pas consacré son âme et son talent à l'histoire politique et religieuse de Venise ou même de l'Italie en général. Ce dernier sujet, le plus beau peut-être qu'il y ait au monde, était digne de son zèle pour la vérité, et de son enthousiasme pour la foi. Nous posséderions alors un travail bien essentiel à notre jeunesse, aujourd'hui réduite à avoir recours aux perfides sophismes d'un Saint-Marc, à l'hostilité voltairienne d'un Sismondi, pour se donner un aperçu d'une histoire plus travestie, plus maltraitée que ne l'a été peut-être celle même de la France (895).

Du reste, tout en nous associant de bon cœur à l'enthousiasme et à la sympathie de M. Rio pour Venise, nous devons cependant faire quelques réserves à son admiration exclusive, et nous établirons une distinction plus tranchée qu'il ne l'a faite entre la belle et pieuse Venise des Pisani et des Dandolo, et la Venise savante et opulente des siècles postérieurs. Nous ne croyons pas que l'influence du néo-paganisme des Médicis ait été aussi tardive et aussi faible à Venise qu'il le dit. Cela peut être vrai pour la peinture, et encore partiellement; cela ne l'est certes point pour la sculpture et l'architecture. Les principes de l'architecture chrétienne y ont été répudiés tout aussitôt que dans la reste de l'Italie; et certes le gouvernement qui permettait à Sansovino d'introduire dans sa fameuse porte de bronze de l'église de Saint-Marc le portrait de l'infâme Arétin, avait une bien étrange idée de la liberté religieuse en fait de sculpture. N'est-ce pas lui aussi qui, sur la *Loggia*, au pied de la grande tour de Saint-Marc, ne rougit pas de faire représenter sous la figure de Jupiter et de Vénus les royaumes de Candie et de Crète, conquis et si glorieusement défendus au nom de la foi du Christ? Nous nous souvenons même d'un certain tombeau de Benedetto Pesaro à l'église des Frari, qui date de 1503, et où ce guerrier est représenté avec la Madone au-dessus de sa tête, et le dieu Mars tout nu à ses côtés. Nous ne croyons pas avoir jamais rencontré en Italie une profanation d'une date aussi reculée. Ce qui est plus grave, et ce que M. Rio paraît avoir perdu de vue, c'est la conduite trop souvent irrespectueuse, défiante et coupable du gouvernement vénitien envers le Saint-Siége, surtout au commencement

(895) Comme s'il entrait dans les vues de la Providence que l'Allemagne, patrie de la réforme, devînt de nos jours la patrie de la régénération de la science historique, c'est encore un écrivain allemand et protestant, M. Léo, professeur à l'Université de Halle en Saxe, qui, dans son *Histoire des Etats d'Italie*, 5 vol. in-8°, 1830-1834, a été le premier à envisager l'élément catholique de l'histoire d'Italie, à rendre justice au caractère personnel de quelques souverains pontifes, enfin à montrer comment les réformes irréligieuses et arbitraires de Joseph II, de Léopold en Toscane, de Tanucci à Naples, avaient frayé le chemin du carbonarisme et de la révolution. Nous lui devons cet hommage, malgré ses récentes hostilités contre la liberté de l'Eglise en Allemagne.

du XVIIe siècle, lors du démêlé avec Paul V. Il ne faut pas oublier que Venise a donné le premier exemple d'un Etat catholique qui déclare un interdit pontifical non avenu; qu'elle s'est constituée juge et interprète suprême de la discipline ecclésiastique; qu'elle a condamné les prêtres qui avaient interrompu l'exercice du culte par obéissance au Pape, à cette affreuse captivité dont les trop fameux Pozzi portent encore la trace (896). Venise est entrée la première, bien avant Louis XIV et Joseph II, dans cette funeste voie où n'ont pas tardé à la suivre tous les gouvernements catholiques ou soi-disant tels, et il nous est permis de croire que, lorsqu'à la fin du dernier siècle, le Tout-Puissant a pesé dans son éternelle balance les destinées de Venise, ce crime qui lui a valu si longtemps les applaudissements des faux prophètes, n'a pas peu contribué au sévère arrêt que la justice divine a prononcé contre elle.

Pour en revenir au sujet proprement dit du livre de M. Rio, il nous faut avouer qu'il termine son livre à peu près comme il l'a commencé, sans dire pourquoi : il ne nous donne pas la plus légère indication sur la marche qu'il compte suivre dans la continuation de son ouvrage. Nous voyons cependant qu'il a passé en revue les produits de l'inspiration purement chrétienne dans toutes les écoles de l'Italie, sauf toutefois l'école lombarde. Partout il s'arrête au moment où le paganisme vainqueur, grâce à l'aveuglement général, s'empare presque exclusivement du domaine de l'art. Nous pensons qu'après nous avoir présenté, avec tout le charme qu'il sait mettre dans de tels récits, les œuvres trop rares de Leonardo da Vinci, et les fresques encore si nombreuses et si célestes de Borgognone à la chartreuse de Pavie, de Luini à Lugano, à Saronno et à la Brera, il nous conduira à l'examen approfondi des maîtres qui sont jusqu'à présent en possession de l'admiration des connaisseurs et des amateurs, à proportion du degré auquel ils ont renié les traditions et les inspirations de la religion. Nous suivrons avec le plus vif intérêt M. Rio dans cette nouvelle carrière. Nous avons hâte de lui voir porter, au nom de la foi et de la poésie chrétienne, un jugement logique et sévère sur Raphaël, le Raphaël de la *Fornarina* et de la *Transfiguration;* sur le Titien, Tintoret, le Corrége, les Carraches, le Dominiquin, etc. Il sera curieux de voir enfin une appréciation religieuse de la manière dont tous ces peintres païens ont traité des sujets chrétiens; quelque chose qui diffère de cette banale admiration que les voyageurs et les auteurs de livres sur l'art s'en vont répétant les uns aux autres jusqu'à satiété. C'est à M. Rio à nous expliquer ce jugement déjà ancien de Goëthe, jugement dicté par le mépris classique du christianisme dont ce prétendu grand homme était le coryphée, mais au fond très-conséquent avec le point de vue païen qui préside à toute l'esthétique moderne, et qui exprime très-bien la contradiction si flagrante depuis trois siècles entre la théorie païenne de l'art et son application à des sujets religieux. « Ce qui empêche surtout de jouir, » dit-il à propos des tableaux religieux de la seconde école de Bologne, « ce sont les sujets *absurdes* des tableaux; il y a de quoi rendre fou... On dirait les monstres issus du mariage des enfants de Dieu avec les filles des hommes. On est attiré par le goût céleste du Guide, par son pinceau qui n'aurait dû être consacré qu'à représenter la perfection; mais on est aussitôt repoussé par les sujets qui lui ont été imposés, ***sujets si horriblement stupides, qu'il n'y a pas d'insultes au monde dont on ne dût les flétrir*** (897). Partout le héros souffre; nulle part il n'agit : jamais d'intérêt présent, toujours quelque chose de fantastique et d'attendu du dehors. Ce sont ou des scélérats ou des gens en extase, des criminels ou des fous. Le peintre n'a pour toute ressource que de leur accoler quelque beau garçon tout nu, quelque jolie spectatrice : ses héros ecclésiastiques ne peuvent lui servir que de mannequins, pour faire voir son talent à bien jeter les plis de leurs manteaux. Il n'y a pas une idée *humaine* dans tout cela. »

Ne croit-on pas lire le fond de la pensée des auteurs et des critiques de presque tous les tableaux de *piété* que nous avons eu le malheur de voir aux expositions des dernières années, et, ce qui pis est, de retrouver dans nos églises? M. Rio, nous l'espérons, sera aussi franc dans son opinion que Goëthe l'a été dans la sienne, quand il en sera à traiter de cette école bolonaise et des autres écoles païennes qui l'ont précédée. A dire vrai, nous regrettons beaucoup qu'il ait ainsi scindé en deux son travail, et qu'il ne nous ait donné en même temps et sa réhabilitation des peintres vraiment chrétiens et sa sentence de condamnation contre les peintres apostats. Nous croyons que c'eût été dans l'intérêt de son livre autant que dans celui de l'art chrétien dont il veut être l'interprète. Le lecteur, imbu de ces doctrines, de ces admirations toutes nouvelles, a besoin, ce nous semble, de savoir, sans désemparer, ce qu'il doit penser désormais de ces grands noms qui ont été jusqu'à présent l'objet de sa vague idolâtrie. Les éloges décernés par l'auteur aux grands peintres chrétiens, avant lui relégués parmi les *barbares du moyen âge*, auraient gagné au contraste immédiat avec le jugement porté sur leurs successeurs. Nous ne con-

(896) Voyez les inscriptions citées par lord Byron, dans les notes du 4e chant de *Childe Harold*, et que chacun peut lire encore dans ces hideux cachots.

(897) *Von den abscheulich dummen, mit keinen Scheltworten der Welt genug zu erniedrigenden Gegenstænden*, Goethe, *Voyage en Italie*, Lettre du 19 octobre 1786. C'est dans ce même ouvrage qu'on voit employer pour la première fois, à ce qu'il nous semble, l'expression de *mythologie catholique*, si usitée par les grands esprits de nos jours.

naissons rien de plus frappant que cette juxtaposition des œuvres de l'un et de l'autre système. C'est ainsi qu'à Venise on peut mesurer d'un seul regard la distance qui sépare la pensée pieuse d'un artiste nourri dans les traditions chrétiennes, des efforts de l'artiste moderne pour diviniser la matière, lorsqu'à l'Académie des beaux-arts on voit les groupes de saints du Cima ou de Jean Belin, si graves, si doux et si religieux, à côté de la fameuse *Assomption* du Titien, objet de l'enthousiasme des *cicerone* et de leurs clients les Anglais, où les apôtres sont posés comme des boxeurs, et où la Vierge semble écraser les nuages de son poids; ou bien lorsque dans la sacristie de la *Salute* on voit le saint Sébastien de Basaïti à côté des fresques de ce même Titien, si vantées, et qui méritent de l'être comme le *nec plus ultra* du matérialisme ignoble, transporté dans les sujets religieux.

Quoi qu'il en soit, lorsque M. Rio se décidera à nous donner dans un autre volume le fruit de ses recherches et de ses méditations sur l'art du XVI[e] siècle, nous l'accueillerons avec autant de joie que d'affectueuse sympathie. Nous l'engageons, en attendant, à se mettre lui-même en garde contre les séductions de ce siècle, et notamment contre cette magie du coloris vénitien qu'il vante tant. Nous le remercions ardemment de l'inappréciable présent qu'il a fait dans ce fragment de sa vaste entreprise aux hommes religieux et aux artistes chrétiens. Il aura la gloire d'avoir posé la première pierre d'une esthétique nouvelle parmi nous, de cette science du beau, aussi inconnu de nom que de fait dans la France moderne. M. Rio aura contribué par ses récits et ses enseignements, à la régénération de l'art religieux en France. Et en vérité, il est temps que, grâce à ces généreux efforts, les catholiques apprennent à connaître les purs trésors que leur ont légués leurs pères; et que, dans le domaine de l'art, comme dans celui de la littérature, des sciences, de l'histoire, ils ne se résignent plus à adopter pour toute instruction les résultats des mensonges systématiques, des lâches concessions et des inconséquences gallicanes du XVIII[e] siècle.

Ch. DE MONTALEMBERT.

III.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES ÉCOLES CATHOLIQUES DE PEINTURE EN ITALIE.

—

Nous avons cherché à présenter dans ce tableau, sous une forme accessible et rapide, un aperçu de l'histoire de la peinture catholique en Italie, qui pourra servir de résumé au livre de M. Rio et aux notes que nous y avons jointes Nous espérons que ce petit travail ne sera pas sans utilité à ceux de nos lecteurs qui, soit dans leurs études, soit dans leurs voyages, se sentiront entraînés vers les inspirations de l'art vraiment chrétien. Nous pouvons affirmer qu'un travail semblable n'existe pas, tous les résumés de ce genre ne commençant qu'à l'époque de l'envahissement du paganisme dit *Renaissance*, où nous nous sommes arrêtés. Nous indiquerons par des grandes capitales les peintres qui ont le plus approché de l'idéal chrétien, et par des capitales penchées ceux qui ont introduit les éléments de décadence dans leur école (1837). — Pendant les vingt années qui se sont écoulées depuis que nous écrivions ce qui précède, beaucoup d'auteurs allemands, anglais et même français, ont décrit les galeries italiennes en tenant compte des œuvres de l'école chrétienne. Nous ne saurions donc prétendre que ce tableau ait conservé le peu de valeur qu'il pouvait avoir alors, mais nous espérons qu'il pourra encore être de quelque utilité aux voyageurs inexpérimentés.

—

(Les astérisques indiquent les œuvres d'une beauté supérieure et qui méritent une attention spéciale.)

NOMS DES PEINTRES. — Date de leur naissance, de leur mort, ou de l'époque où ils florissaient.	INDICATIONS DE LEURS PRINCIPAUX OUVRAGES.
	I. ÉCOLE SEMI-BYSANTINE.
GIUNTA DE PISE fl. 1210-1236.	*Saint François*, à la sacristie de la grande église d'Assise. — Dans l'église des Anges : Crucifix peint sur une croix de bois, le mieux conservé de ses ouvrages. Un autre crucifix portant la date de 1236. — *Crucifix* qui stigmatisa sainte Catherine, dans la *Contruda dell'oca*, à Sienne.
Fra Giacomo da TURRITA. m. 1286.	— La grande mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.
André TAFI, 1213-1294. GADDO GADDI. 1239-1312.	Les mosaïques du baptistère de Florence.
CIMABUE. 1240-1300.	— Florence, à Sta-Maria-Novella, une grande Madone.
Bonaventura BERLINGHIERI, en 1235.	Au château de Guiglia, près Modène, *saint François*.
MARGARITONE, 1212-1289	Sienne, à S.-Bernardino, un *Saint François*. — Arezzo, plusieurs crucifix. Florence, à Santa-Croce, un crucifix.
Pietro CAVALLINI, 1259-1344.	— Assise : fresques. — Florence, à S. Marco, *Annonciation*.

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
	II. ÉCOLE SIENNOISE.
GUIDO, vivait en 1226.	Sienne, à S.-Domenico, *grande Madone.*
DIODATO DA LUCIA, en 1288.	A Saint-Cerbonne, près la ville, un crucifix.
DIOTISALVI, 1260.	Sienne, à S.-Clemente, *Madone;* à l'Académie, couverture des livres du *Camerlingo.*
DUCCIO DI BONINSEGNA, fl. en 1282.	Sienne, à la cathédrale, *** *Histoires du Nouveau Testament.*
Ambrogio LORENZETTI, 1257-1340. PIETRO LORENZETTI. fl. en 1317-1355.	Pise, au Campo-Santo, *la Vie des Pères du désert*, par tous deux.—Florence, aux Uffizi, même sujet, par l'un d'eux. — Sienne, au Palais-Public, *les Vertus* et autres fresques symboliques par Ambrogio; à l'académie des Beaux-Arts, * *Incoronazione*, par le même ; à la cathédrale, sur la porte de la *Stanza del Pilone, Vie de Notre-Dame*, par Pietro.
Simon MEMMI, 1284-1344.	Pise, au Campo-Santo, * l'*Histoire de Saint-Raynier.* — Florence, à Santa-Maria-Novella, dans la chapelle des Espagnols, les fresques de l'orient et du nord, *** *l'Eglise militante et triomphante, la Crucifixion, la Descente aux limbes.*
MANNO DI SIMONE, en 1387.	Sienne, au Palais-Public, ** *Madone sous un baldaquin entourée de saints et d'anges.*
Andrea VANNI, fl. de 1369-1413.	Sienne, à S.-Domenico, *Portrait de sainte Catherine de Sienne.*
Taddeo BARTOLI, fl. en 1414.	Sienne, au Palais-Public, * *Assomption, Symboles du Credo.* — Padoue, à l'Annunziata, * *Madone allaitant, et traits de sa vie.*
Gregorio da SIENA, vers 1420.	Sienne, à S.-Clemente, *Madone*, etc.
ANSANO DI PIETRO, en 1449.	Sienne : à l'Académie, *Vision du pape Calixte III ;* au Palais-Public, * *Incoronazione.*
Domenico di BARTOLO, fl. en 1446.	Sienne, à l'hospice de Santa-Maria della Scala, *les Œuvres de miséricorde*, etc.
Lorenzo di PIETRO, *dit* VECCHIETTA, 1422-1480.	Sienne, au Palais-Public, *SS. Bernardino et Catherine.*
Fra Gabrielle MATTEI, servite, vers 1450.	Sienne, les miniatures des livres de chœur à la cathédrale.
MATTEO DA SIENA, en 1479.	Sienne : à S.-Domenico, * *Madone entre SS. Jérôme, Jacques*, etc., *Ste Barbe couronnée;* à S.-Agostino, *Massacre des Innocents;* à S.-Clemente, *Massacre des Innocents*, * *Madone vêtue de blanc, Madeleine et Joseph;* à S. Spirito, * *Assomption dans un médaillon d'anges.*
STEFANO, frère du précédent.	
Hieronimo de BENVENUTO, son neveu, en 1508.	Sienne, à S.-Domenico, *Les deux saintes Catherine devant la Madone.*
Bernardino FUNGAI.	Sienne : à l'Académie, *Madone* ; à S.-Clemente, *Incoronazione.*
Giacomo PACCHIAROTTO, en 1497.	Florence : aux Uffizi, *Madone entre S. Joseph et S. Blaise.* — Sienne : à S.-Nicolo del Carmine, * *Ascension* ; à S.-Bernardino, fresque de l'oratoire voisin ; à la maison de Ste-Catherine de Sienne, ** *Visite au corps de Ste Agnès de Montepulciano.*
Domenico BECCAFUMI dit *IL MECARINO*, 1484-1549.	Sienne : à S.-Martino, * *Nativité* ; deux fresques de l'oratoire de S.-Bernardino ; à S.-Francisco, *Descente aux limbes.*
Antonio RAZZI, dit *IL SODOMA*, 1479-1554.	Sienne : à S.-Francesco, * *Déposition de croix*, * quatre fresques de l'oratoire de S.-Bernardino ; *à la chapelle du Palais-Public, *Madone entre SS. Joseph et Calixte.*
	III. ÉCOLE FLORENTINE.
	PREMIÈRE SECTION. — ÉCOLE PRIMITIVE.
GIOTTO, 1276-1336.	Padoue, à la chapelle de l'Annunziata, *** *les Vertus et les vices, le Jugement dernier, la vie de Notre-Seigneur et de Notre-Dame.* — Assise, ** fresque de la voûte de l'église inférieure. — Rome, à S.-Pierre, dans la *Stanza Capitolare*, plusieurs petits tableaux. — Florence : à S.-Croce, * *Incoronazione* signée de lui ; à l'Académie, *Vie de Notre-Seigneur* en douze sujets.
PUCCIO CAPANNA, en 1334.	Assise, fresques de la grande église.
BUFFALMACO, vers 1350.	Pise, au Campo-Santo : *la Création.* — Florence, à S.-Maria-Novella : *Incoronazione.* — Assise : fresques.
Stefano FIORENTINO, 1301-1350.	Milan, à la galerie de la Brera : *Adoration des Rois.* — Assise : fresques de la grande église.
Jean de MELANO, en 1365.	Florence, à Ognissanti, *Deux saintes.*—Assise, dans l'église inférieure : *Scènes de la jeunesse de N.-S.*
Taddeo GADDI, 1300-1352.	Florence, à Sta-Maria-Novella, dans la chapelle des Espagnols, fresques de la paroi occidentale et de la voûte, ** *les Vertus et les sciences, la Navigation de saint Pierre*, etc. ; à Sta-Croce, dans le transept méridional, ** *Vie de Notre-Dame*, douze sujets à fresque, et dans la chapelle Rinuccini, * *Madone avec plusieurs saints.*
Agnolo GADDI, 1324-1387.	Prato, à la cathédrale, * *Histoire de la* Cintola, *ou ceinture de Notre Dame.* — Florence, à l'Académie, *Madone entre quatre saints.*
GIOTTINO, 1324-1345.	Florence, à la sacristie de Sta-Croce, ** *Histoire de S. Sylvestre et de Constantin;* à l'Académie, * *Apparition de Notre-Dame à saint Bernard.* — Naples, au Musée, *Assomption*, etc.
Antonio VENEZIANO, 1384.	Pise, au Campo-Santo, *fin de l'hist. de S. Reynier.*
ANDREA ORGAGNA, 1319-1389.	Pise, au Campo-Santo, * *le Triomphe de la mort; le Jugement dernier; l'Enfer.* — Florence, à Santa-Maria-Novella, ** *le Jugement dernier*, *** *le Paradis, l'Enfer; Notre-Seigneur entre saint Thomas d'Aquin et saint Pierre;* tableau d'autel daté de 1357. A Santa-Maria del Fiore, *le Dante* : à l'Académie, *Annonciation avec 27 saints et saintes.*

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
Francesco TRAINI.	Pise, à Ste-Catherine, **S. Thomas d'Aquin.*
Gherardo STARNINA, 1354-1405.	Florence, à Sta-Maria-Novella, *Les quatre docteurs et les quatre évangélistes.*
Nicolo di PIETRO, en 1583.	Pise, à S.-Francesco, dans la salle du chapitre, *l'Histoire de la passion.*
SPINELLO ARETINO, 1328-1400.	S.-Miniato, près Florence, ***Histoire de S. Benoît.* — Arezzo, à la cathédrale, *Crucifixion;* à S.-Angelo, *Bataille des anges.*
Lorenzo BICCI, 1400-1450.	Florence, à Sta-Maria-del-Fiore, *le saint patron* de chaque chapelle latérale.— dans le cloître de S.-Bernardo, *Histoire de la vie de S. Bernard.*
CHELINI, en 1444.	Florence : fresque du *Bigallo;* dans la sacristie de S.-Remigio, *Déposition de croix.*
	DEUXIÈME SECTION. — ÉCOLE MYSTIQUE.
FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE, 1287-1455.	Paris, au Louvre, ***Incoronazione et vie de S. Dominique.* — Orvieto, à la cathédrale, *** Notre-Seigneur au jugement dernier* et *le Chœur des prophètes.* — Rome : au Vatican, dans la chapelle de Nicolas V, *** Histoire de S. Etienne et de S. Laurent;* à la galerie Corsini, ** Ascension et descente du Saint-Esprit;* chez M. Valentini, ** Résurrection.* — Fiesole : à S.-Domenico, ** Madone entre S. Dominique et S. Thomas;* dans le réfectoire, *Crucifixion;* à S.-Girolamo, ** Madone entre SS. Jérôme, Etienne,* etc.—Cortone : au Gesù, ** Annonciation, * Vie de Notre Dame, Vie de S. Dominique;* à S.-Domenico, *** Incoronazione* et plusieurs autres fresques. — Florence : à S.-Marco, dans le cloître, *** Jésus crucifié* avec *S. Dominique,* et les lunettes des portes; dans la salle du chapitre, **** Crucifixion* avec beaucoup de saints et l'arbre généalogique des SS. dominicains ; dans chacune des 32 cellules, **** une *fresque* de lui ; à Sta-Maria-Novella, dans la sacristie, **** trois reliquaires;* à la galerie de l'Uffizi, *S. Pierre, * S. Marc, Madone avec plusieurs saints,* et *le Meurtre de S. Pierre martyr, la Nativité de S. Jean, ** la Prédication de S. Pierre, * le Sposalizio, * l'Adoration des mages, ** la Mort de Marie, *** Couronnement de Marie au milieu de la cour céleste;* à l'Académie des Beaux-Arts, beaucoup de petits sujets, plus **** Descente de croix, * S. Thomas et le B. Albert le Grand donnant leurs leçons, *** Vie de Notre-Seigneur* en trente-cinq tableaux, *** JUGEMENT DERNIER, chef-d'œuvre de la peinture chrétienne.— A Berlin, au musée royal, *S. François et S. Dominique s'embrassant.* — A Londres, chez lord Ward, **** Jugement dernier.*
Don Lorenzo degl' ANGELI, Camaldule, en 1413.	
BENOZZO GOZZOLI, 1400-1478.	Pise, au Campo-Santo, **** Histoire de la Bible depuis Noé jusqu'à Salomon,* vingt-quatre fresques. — Monte-Falco, à St-Fortunat et à St-François, ** Histoire de Notre-Dame et de St François.* — Pérouse, *Madone entre quatre saints.* — Orvieto, à la cathédrale, *Chœur des apôtres, des martyrs, des docteurs,* dans le *Jugement dernier* commencé par Fra-Angelico. — St-Gimignano, à la cathédrale et aux Augustins, *fresques* nombreuses. — Florence, dans la chapelle du palais Riccardi, la *** CAVALCADE DES ROIS MAGES.
Cosimo ROSELLI, vivait en 1496.	Florence, à S.-Ambrogio *** Miracle du St-Sacrement;* à Sta-Maria-Maddalena, *Incoronazione.* — Rome, à la chapelle Sixtine, quatre fresques, *Histoire de Moïse et de Notre-Seigneur.*
Alessandro BOTTICELLI, 1437-1515	Rome, à la chapelle Sixtine, trois fresques, *Moïse et les filles de Jéthro, le Châtiment de Coré* et *la Tentation de Notre-Seigneur.* — Florence, à St-Jacopo de Ripoli, ** Incoronazione avec Ste Elisabeth et autres saints franciscains;* aux Uffizi, ** Madone avec l'enfant Jésus tenant une grenade;* MADONE ÉCRIVANT LE MAGNIFICAT; à l'Académie, ** Incoronazione avec une ronde d'anges, *** les Anges présentant la couronne d'épines à l'enfant Jésus en présence de sa mère.*
ANDREA VERROCCHIO, 1452-1488.	Maître de Lorenzo di Credi et de Leonardo de Vinci. On n'a point de ses tableaux.
Domenico GHIRLANDAJO, 1451-1495.	Rome : à la chapelle Sixtine, *Vocation des SS. Pierre et André;* au palais Borghèse, ** Madone entourée d'anges.* — Florence : à l'hospice degl' Innocenti, **** Adoration des Mages;* à S.-Trinità, fresques de la *** Vie de St François;* à Sta-Maria-Novella, fresques de la ** Vie de St Jean-Baptiste et de Notre-Dame,* quatorze compartiments; au palais Pitti, *Madone avec Venise dans le lointain;* aux Uffizi, *Adoration des rois,* etc.
LORENZO DI CREDI, 1445-1532.	Paris, au Louvre, ** Madone entre S. Nicolas et S. Julien.* — Pistoie, à la cathédrale, *** Madone entre deux saints.* — Florence, à l'Académie, **** deux Nativités avec la sainte Vierge en adoration devant l'enfant Jésus;* aux Uffizi, *deux ** Madones en adoration, ** Annonciation, ** Noli me tangere,* etc.
Ridolfo GHIRLANDAJO, 1485-1560.	Paris, au Louvre, ** la Vierge à genoux pour être couronnée.* — Berlin, au Musée, *Assomption.* — Pistoie, à Saint-Pierre, *** Madone entre quatre saints.*—Florence, aux Uffizi, ** les Miracles de saint Zanobio.*
MICHELE DI RIDOLFO, en 1568.	Florence, à l'Académie, *le Mariage de sainte Catherine.*
	TROISIÈME SECTION. — ÉCOLE NATURALISTE.
Paolo UCCELLO, 1389-1472.	Florence, au cloître de Sta Maria-Novella, *Histoires bibliques,* à fresques.
Lorenzo GHIBERTI,, 1378-1455.	Florence, à Sta-Maria-del-Fiore, les vitraux de la coupole sont peints d'après ses cartons; mais ce sont surtout ses sculptures qui exercent de l'influence sur les peintres.
MASOLINO da Panicale, 1378-1415.	Florence : al Carmine, la première moitié de ** l'Histoire de saint Pierre;* à l'Académie, *Madone adorant son enfant.*
MASACCIO, 1401-1443.	Rome, à S.-Clemente, *** Histoire de sainte Catherine.*— Florence, au Carmine, * seconde partie de *l'Histoire de saint Pierre.*
Filippo LIPPI, 1400-1469.	Florence, à la Badia, **** Apparition de Marie à saint Bernard.*—Prato, à la cathédrale, ** Histoire de saint Etienne, Mort de saint Bernard.* — Spolette, à la cathédrale, *Histoire de la sainte Vierge.*

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
Andrea del CASTAGNO, 1405-1477.	Florence, à Santa Lucia de' Magnuoli, un tableau d'autel; dans le gradin, quelques sujets de l'Histoire sainte.
Filippino LIPPI, 1460-1505.	Rome, à Ste-Marie-Mineure, *saint Thomas d'Aquin*. — Florence à Sta-Maria-Novella, *Histoire des saints Philippe et Jean Evangéliste*.
Alessio BALDOVINETTI, 1425-1499.	Florence, à l'Annunziata, *Nativité*.
Rafaellino del GARBO, 1466-1524	Florence, à l'Académie, *Résurrection*.
Antonio POLLAJUOLO, 1426-1498.	Florence, aux Uffizi, *saints Eustache, Jacques* et *Vincent*.
Pietro di COSIMO, 1441-1521.	Paris, au Louvre, *Couronnement de Notre-Dame*.
Fra Bartolomeo della PORTA, 1469-1517.	Florence : à l'Académie, * *saint Vincent Ferrier, Apparition de Marie à saint Bernard*; au palais Pitti, *saint Marc*. — Sienne, dans le cloître de S.-Spirito, *Crucifixion*. — Lucques : à la cathédrale, *Madone entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien*; à S.-Romano, ** *sainte Catherine et sainte Madeleine*. *Madone de la miséricorde*.
Mariotto ALBERTINELLI, 1467-1512.	Florence : à l'Académie, * *la Trinité*; aux Uffizi, *la Visitation*.
Andrea del SARTO, 1488-1530.	Florence, à l'Annunziata, * *Histoire de saint Philippe Benizzi*, surtout le compartiment de la résurrection de l'enfant.
Michel-Ange BUONAROTTI, 1474-1565.	*Les Prophètes*, à la voûte de la chapelle Sixtine.

IV. ÉCOLE OMBRIENNE.

Andrea et Bartolommeo ORVIETANI, 1405-1457.	
Gentile da FABRIANO, en 1425.	Milan, au musée de Brera, * *Incoronazione*. — Venise, chez M. Craglietta, *Adoration des rois*. — Florence, à l'Académie, ** *Adoration des rois*.
Pietro della FRANCESCA, 1398-1484.	Arezzo, S.-Francesco, fresques du chœur.
Matteo di GUALDO, en 1468.	Assise, à l'hôpital, *Légende de saint Jacques*
Lorenzo di Giacobo da VITERBO, en 1469.	Viterbe, à S.-Maria-delle-Verità, *Vie de Notre-Dame*.
Pietro-Antonio da FOLIGNO, vers 1450.	Assise, à la chapelle de l'hôpital, *Miracle de saint Jacques*.
Nicolo Alunno da FOLIGNO, t. 1458-1492.	Pérouse, à Sta-Maria-Nuova, *** Bannière de la confrérie de l'*Annunziate*. — Foligno, à S.-Agostino, deux tableaux. — La Bastia, un tableau dans l'église. — Assise, dans l'église inférieure, *Scènes de la passion*.
Fiorenzo da FOLIGNO, vers 1460.	Pérouse, à S.-Francesco, *Madone*.
PIETRO VANUCCI, *dit* IL PERUGINO, 1446-1524.	Florence : à l'Académie, *Déposition de croix*, * *Portraits de deux abbés, Notre-Seigneur au jardin des Olives*, ** *Crucifixion*, ** *Assomption*; à la tribune, ** *Madone entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien*; à Sta-Maria-Maddalena, *** *Crucifixion avec plusieurs saints* (cette fresque, placée dans le cloître du couvent, ne peut être vue qu'avec la plus grande difficulté). — Rome : à la chapelle Sixtine, *Baptême de Notre-Seigneur, saint Pierre recevant les clefs*; au palais Albani, * *Madone et anges adorant Notre-Seigneur*; au Musée du Vatican, *** *Madone entre quatre saints*, *** *Marie et Joseph agenouillés devant l'enfant Jésus*, dit le PRESEPE DELLA SPINETA, terminé par Pinturicchio et Raphaël, et chef-d'œuvre de l'école; au palais Borghèse, *saint Sébastien*, * *Déposition de croix*. — Bologne, à la Pinacothèque, ** *Assomption avec quatre saints au bas*. — Pérouse : au collége del Cambio, *Nativité*, * *Transfiguration*, * *Prophètes et Sibylles*, fresques de la chapelle voisine; au Palais-Public, * *Madone entre quatre saints*; à l'Académie, * *saint Bernardin*; à S.-Agostino, dans l'oratoire de la confrérie, * *saint Sébastien aux pieds de la Madone*; dans l'église, *** *Nativité*, *** *Baptême*, *** *Adoration des rois et des bergers*, et plusieurs autres tableaux; à S. Pietro, cinq bustes de saints; à S. Pietro-Martire, *Madone*; à la Chiesa del Monte, fresque; à S.-Severo, au bas du Christ de Raphaël, * *Cinq saints*. — Sienne, à S.-Agostino, *** CRUCIFIXION *avec Notre-Dame, la Madeleine, saint Jean et saint Jérôme*. — Vérone, à Sta-Maria-della-Scala, * *Madone entre saints Pierre, Jérôme, Etienne et Catherine*.—Munich, à la Pinacothèque, *** *Apparition de Notre-Dame à saint Bernard; la sainte Vierge adorant son enfant*.— Lyon, *Assomption*. — Caen, *Mariage de la sainte Vierge*.—Paris, au Louvre : *Madones* et divers autres sujets.
SINIBALDO IBI, t. en 1528.	Pérouse, à S.-Francesco, *saint Antoine entre saints François et Bernardin*.
Giannicolo MANNI.	Pérouse, à l'Académie, *** *Notre-Seigneur et Notre-Dame dans le ciel et une foule de saints sur la terre*.
Luca SIGNORELLI, 1439-1521.	Orvieto, la partie inférieure du *Jugement dernier*, commencé par Fra-Angelico et Benozzo. Rome, à la chapelle Sixtine, *Moïse en Egypte et sa mort*.
BERNARDINO PINTURICCHIO, 1454-1515.	Pérouse, à l'Académie, *** *Sainte famille* avec *l'Annonciation*; l'*Ecce Homo*; *saints Jérôme et Augustin*.— Rome : à S. Onuphre, * les fresques de la tribune; à Sta-Maria del-Popolo, fresques de la première et de la troisième chapelle à droite et de la voûte du chœur, les plus belles de Rome, *** *Nativité, Assomption, Vie de Notre-Dame et de saint Jérôme, Incoronazione, Evangélistes, docteurs et sibylles*; à Ara-Cœli, * fresques de la chapelle de S. Bernardin; à Sta-Croce-in-Gerusalemme, la voûte de l'abside, *Invention de la sainte croix*; au Capitole, dans la chapelle des conservateurs, ** *Madone adorant son fils endormi sur ses genoux*. — Sienne, à la bibliothèque de la cathédrale, *** fresques de l'*Histoire de Pie II*, surtout le *Mariage de l'empereur* et la *Canonisation de sainte Catherine de Sienne* (on attribue une partie de ces fresques à Pacchiarotto et à Raphaël). — Spello, au Duomo, ** fresques de la *Capella bella*, surtout l'*Adoration des bergers*. — Berlin, au Musée, * *Histoire de Tobie*.

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
RAFAELLO SANZIO D'URBINO, 1483-1520.	Milan, à la Brera, *** SPOSALIZIO, ou *mariage de Notre-Dame*. — Brescia, chez le comte Tosi, ** *Le Christ montrant la plaie de son côté*. — Pérouse : à S.-Severo, *le Christ dans les cieux*; au palais Albani, ** *Madone*; au palais Contestabile, * *Madone*. — Rome : chez le cardinal Fesch, ** *Crucifixion* (fait à l'âge de 18 ans); au palais Borghèse, *** *Déposition de croix*; au palais Sciarra, *Il Sonatore*; au Vatican, les fresques des Stanze, surtout la *** *Dispute du Saint-Sacrement*, *le miracle de Bolsène, la Théologie, la Jurisprudence, la Poésie et l'Histoire*; dans la galerie des tableaux, *** *Incoronazione*, * *la Madone de Foligno*, *** *le Presepe della Spineta* en commun avec Pérugin et Pintoricchio. — Florence : à la Tribune, *** *la Madone au chardonneret, portraits de Maddalena Doni et de * Jules II*; au palais Pitti, *la Vision d'Ezéchiel, la Madone delle Seggiola*. — Paris, la Madone dite *la Belle jardinière*. — Berlin, *Madone Colonna*. — Munich, plusieurs ** *Madones*. — En Russie, *** *la Madone* dite *della Casa d'Alba*, naguère à Londres, chez M. Coesveld.
V. ÉCOLE DE BOLOGNE.	
GUIDO dit ANTICHISSIMO, vers 1200.	Bologne, à la Pinacothèque, *Incoronazione*.
Lippo DALMASIO, vers 1410.	Bologne : à S.-Proculo, * *Madone entre saint Dominique et un saint pape*; aux Servites, à S.-Giovanni-in-Monte, à l'Annunziata, *Madones*.
VITALE DA BOLOGNA, t. en 1345.	A la Pinacothèque, *Madone*.
Jacopo AVANZI, t. en 1370. ALDICHIERI DA ZEVIO, v. en 1385.	Padoue, à S.-Antonio, *fresques de la chapelle de saint Félix* — Bologne, à l'église de Mezzaratta, *fresques*.
Simone dei CROCEFISSI, vers 1377.	Bologne, à la Pinacothèque, * *Incoronazione entouré de l'Histoire de Notre-Dame, Crucifixion*; *fresques* à l'église de Mezzarata.
Catharina VIGRI (*sainte Catherine de Bologne*), 1413-1463.	Venise, à l'Académie, *sainte Ursule et ses vierges*. — Bologne, à la Pinacothèque, *même sujet*.
MICHELE di Matteo, en 1469.	Venise, à l'Académie, * *Madone avec beaucoup de saints*.
MELOZZO DA FORLI, 1436-1492.	Rome : à la sacristie de S.-Pierre, * *Anges musiciens*; au Quirinal, *Madone entourée d'anges*.
Marco ZOPPO, 1468-1498.	Bologne, à la Pinacothèque, plusieurs tableaux.
FRANCESCO FRANCIA, 1450-1535.	Milan, à la Brera, *Annonciation*. — Brescia, chez le comte Tosi, *Madone*. — Rovigo, au musée, * *Madone*. — Rome : au palais Borghèse, * *Madone*, ** *sainte Catherine avec la sainte Famille*, * *Madone assise*; au palais Sciarra, ** *Madone entre saint François et saint Jérôme*. — Lucques, au palais du duc, ** *Madone*; à S.-Frediano, * *Adoration des rois*; à la cathédrale, à S.-Salvatore, * *Madones*. — Florence, aux Uffizi, *portrait de Vangelista Scarpi*. — Ferrare, à la cathédrale, *sainte Famille*. — Bologne, à la Pinacothèque, *** *Madone avec saint François, saint Augustin, saint Sébastien, sainte Monique, et un ange jouant de la mandoline*, chef-d'œuvre de l'école et de l'art; *** *Annonciation avec saint Jérôme et saint Jean-Baptiste*, ** *Madone entre saint Georges, saint Augustin et saint Etienne*, ** *Nativité*, *** *Marie et Joseph en adoration devant l'enfant Jésus, et saint Augustin hésitant entre le sang de Jésus et le lait de Marie*; à S.-Giacomo-Maggiore, dans la chapelle de Ste-Cécile, *** *Histoire de la sainte* (par lui et ses élèves); dans la chapelle Bentivoglio, *** *Madone avec S. Jean, S. Sébastien et un saint évêque*; à S.-Martino-Maggiore, ** *Sainte Famille*; à l'Annunziata, * *Annonciation*. — Berlin, au Musée, plusieurs * *Madones*. — Vienne, à la galerie impériale, ** *Madone entre saint François et sainte Catherine*. — Munich, à la Pinacothèque, *** *Marie s'agenouillant devant l'enfant Jésus dans un jardin de roses*; chez le duc de Leuchtenberg, ** *Madone entre saint Dominique et sainte Barbe*. — Londres, à la galerie nationale, *Déposition de Croix*.
Giacomo FRANCIA, en 1557.	Bologne, à la Pinacothèque, * *Madone entre saint Paul et sainte Madeleine, Saint François stigmatisé*.
Amico ASPERTINI, 1474-1552.	Bologne, à S.-Martino-Maggiore, *Madone avec sainte Lucie*. — Lucques, à S.-Frediano, fresques de la chapelle S.-Augustin.
Girolamo MARCHESI, dit LE COTIGNOLA, 1480-1550.	Bologne, à la Pinacothèque, *Sposalizio*.
Innocenzo FRANCUCCI da Imola, 1494-1550.	Bologne, à la Pinacothèque, *Madone avec anges*; à S. Giacomo, *Nativité*
VI. ÉCOLE DE FERRARE (898).	
Gelasio di NICOLO, vers 1242.	
GALASSO GALASSI, 1404-1450.	Ferrare, chez le marquis Costabili, * *Déposition de croix avec sainte Claire et autres saints*.
Antonio ALBERTI, en 1438.	Ferrare, ibid., *Mort d'une sainte*.
Cosimo TURA, dit IL COSMÉ, 1406-1469.	Ferrare, ibid., *saint Jérôme, portrait de saint Bernardin de Sienne*; au Palazzo del Magistrato, *Martyre de saint Maurèle*; à la cathédrale, * *Annonciation*.
Francesco COSSA, vivait en 1474.	Bologne, à la Pinacothèque, * *Madone entre sainte Pétrone et saint Jean évêque*.
Francesco ZAGANELLI, DA COTIGNOLA, t. en 1518.	Ravenne, aux Observantins, tableau cité par M. Laderchi
Bernardino ZAGANELLI DA COTIGNOLA, t. en 1509.	Ferrare, chez le marquis Costabili, *saint Sébastien*.
Domenico PANETTI, 1460-1530.	Ferrare : au Palais-Public, * *la Visitation*; à S.-Andrea, *saint André*; chez le marquis Costabili, ** *la Mort de la sainte Vierge, la Présentation*, * *la Déposition de croix*.

(898) Nous devons la plupart de nos renseignements sur cette école à l'excellent opuscule de M. Camillo Laderchi, dont nous parlons n. VII.

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
Lorenzo Costa, 1450-1530.	Bologne : à S.-Giacomo, * Madone avec la famille Bentivoglio; à S.-Petronio, Madone entre deux saints; à S.-Giovanni-in-Monte, * Ascension; à S.-Martino, ** Assomption; à la chapelle de Ste-Cécile, deux des fresques, ** le Pape prêchant Valérien et Sainte Cécile distribuant ses biens aux pauvres; à la Pinacothèque, * sainte Pétrone tenant Bologne dans sa main. — Ferrare, au palais Costabili, saint Sébastien, * Madone entre deux saints, *** Nativité, * Déposition de croix.
Timoteo della Vite, 1470-1524.	Bologne, à la Pinacothèque, ** Madeleine.
Ercole Grandi, 1491-1531.	Ferrare, chez le marquis Costabili, Histoires de l'Ancien Testament, * saint François d'Assise, plusieurs Madones.
Lodovico Mazzolino, 1481-1530.	Rome, au palais Borghèse, * Adoration des Mages, saint Thomas. — Bologne, à la Pinacothèque, * Nativité, le Père éternel. — Ferrare, au Palais-Public, *** Marie et Joseph adorant l'enfant Jésus; chez le marquis Costabili, ** Sainte famille avec saint Roch et saint Sébastien, deux autres Madones avec divers saints, ** Marie en adoration devant l'Enfant (deux fois), * Jésus mort sur les genoux de sa Mère.
Benvenuto Garofolo, 1481-1559.	Rome : au palais Chigi, *** Ascension; au palais Borghèse, ** Nativité, Noces de Cana, Jésus et la Samaritaine, * Déposition de croix; au palais Doria, ** Visitation; au palais Corsini, Jésus portant sa croix; chez le cardinal Fesch, ** Adoration des bergers; au Capitole, * Sainte famille dans un paysage, Madone avec deux saintes franciscaines. — Bologne, à S.-Salvatore, * Saint Jean-Baptiste et Zacharie. — Ferrare, au Palais-Public. *** Jésus au Jardin des Olives, *** Vie de saint Sylvestre, * les Douze apôtres, ** Adoration des Mages; à la cathédrale, ** SS. Pierre et Paul, Annonciation, * Assomption; dans une écurie de la caserne de S.-Benedetto, * Pietà; à S.-Andrea, S.-Francesco, etc., nombreux tableaux. Munich, chez le duc de Leuchtenberg, Miracle d'un saint, la Cène.
	VII. ÉCOLE DE VENISE.
Giusto et Antonio da Padova, élèves de Giotto.	Padoue, *** fresques de la coupole du baptistère.
Guariento da Padova, travaille en 1365.	Padoue, fresques de l'église des Eremitani.
Carlo Crivelli, t. en 1476.	Milan, à la Brera, * Madone et plusieurs saints. — Londres, chez lord Ward : Plusieurs SS.
Jacopello Flore, t. en 1456.	Venise, à S.-Francesco della-Vigna, ** Madone qui adore son enfant endormi sur ses genoux.
Luigi Vivarini da Murano, t. en 1414.	Venise, à l'Académie, saint Jean-Baptiste.
Giovanni Vivarini da Murano, en 1444. Antonio Vivarini da Murano, en 1451. Bartolommeo Vivarini da Murano, en 1498.	Venise, à S.-Pantaleone, *** Couronnement de la Vierge au milieu du paradis (par Jean et Antoine); à l'Académie, *** Madone sous un baldaquin avec les quatre docteurs (par les mêmes). ** Madone entre quatre saints (par Barthélemy); à Sta-Maria-de' Frari, saint Ambroise, saint Sébastien, etc., surmontés par un couronnement de la Vierge (par Barthélemy et Basaïti); à saint Jean et saint Paul, des six des vitraux et * le Christ mort; à S.-Giovanni-in-Bragora, Résurrection; à Sta-Maria-Formosa, Madone au manteau étendu. — Bologne, à la Pinacothèque. *** Marie couronnée par les anges pendant qu'elle protége le sommeil de son fils endormi sur ses genoux (par Antoine et Barthélemy). — Francfort, au musée Stædel : Madone et l'enfant Jésus bénissant.
Jacopo Squarcione, xv[e] siècle.	
Andrea Mantegna, 1430-1506.	Padoue, aux Eremitani, Histoire de saint Christophe et de saint Jacques. — Milan, à la Brera, saint Bernardin, saint Marc. — Vérone, à S.-Zeno-Maggiore, la Madone entre trois apôtres et trois saints. — Paris, au Louvre, Sujets allégoriques et Madone de la Victoire.
Gentile Bellini, 1421-1501.	Milan, à la Brera, saint Marc prêchant à Alexandrie. — Venise, à l'Académie, * Procession de la sainte croix sur la place Saint-Marc, * Miracle de la croix tirée de l'eau.
Giovanni Bellini, 1427-1517.	Venise : à S.-Zaccaria, Madone avec sainte Agathe, saint Jérôme, etc.; au Redentore, dans la sacristie, ** Madone les mains jointes pour protéger le sommeil de l'enfant Jésus, ** Madone entre sainte Catherine et saint Jean évang., Madone entre saint François et saint Jérôme; à Sta-Maria-de'-Frari, Madone entre quatre saints; à S Giovanni-Crisostomo, * saint Jérôme; à SS. Giovanni-e-Paolo, Madone avec sainte Catherine, sainte Ursule, etc.; à l'Académie. *** Madone entre saint Job, saint François, saint Louis, etc., avec trois anges musiciens, * Madone avec l'enfant Jésus endormi, Madone avec saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, etc.; à S.-Pierre de Murano, * le Doge à genoux devant la Madone. — Dresde, à la galerie, Christ en pied.
Cima da Conegliano, 1493-1517.	Milan, à la Brera, * saint Pierre apôtre, ** saint Pierre martyr. — Venise : à S.-Giovanni-in-Bragora, ** Baptême de Notre-Seigneur; à Sta-Maria-del-Carmine, *** Nativité avec sainte Catherine et sainte Hélène; à Sta-Maria-dell'Orto, ** saint Jean-Baptiste entre saint Pierre, saint Paul, saint Marc et saint Jérôme; à l'Académie, Madone avec plusieurs saints, *** Incrédulité de saint Thomas; chez M. Barbini, * Madone. — Dresde, à la Galerie, Présentation de Notre-Dame. — Francfort, Madone avec l'enfant qui bénit.
VITTORE CARPACCIO, 1502-1522.	Milan, à la Brera *** S. Étienne. — Venise : à S.-Giorgio-degli-Schiavoni, ** Légende de saint Georges et de saint Jérôme; à SS. Giovanni-e-Paolo, * Incoronazione; à S.-Giovanni-in-Bragora, * saint Martin; à l'Académie, *** Légende de sainte Ursule, ** Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne avec saint Louis et sainte Ursule, Miracle du patriarche de Grado, * Présentation de Notre Seigneur; à la galerie Correr, * Légende d'une sainte, *** l'Enfant Jésus lisant pendant que Marie l'adore à genoux. — Paris, au Louvre, Prédication de saint Étienne.
Marco Basaïti, t. en 1520.	Bergame, à la galerie Carrara, * Tête de Notre-Seigneur. — Venise : à Sta-Maria della-Salute, saint Sébastien; à Sta-Maria-de'-Frari, * Incoronazione au-dessus du saint Ambroise de Vivarini; à l'Académie, * Vocation des fils de Zébédée, * la Prière au jardin des Oliviers, *** le Christ mort entre deux anges; à la galerie Correr, * le Christ mort entre trois anges, dont l'un lui baise le pied.

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
Vincenzo Catena, mort en 1530.	Venise : à Sta-Maria-Mater-Domini, *** *Martyre de sainte Christine* ; à SS. Giovanni-e-Paolo, *saint François et deux saints évêques.* — Dresde : *Sainte Famille avec deux évêques.*
Giovanni Mansueti, t. en 1500.	Venise : à l'Académie, * *Miracle de la croix au pont Saint-Leone* ; à la galerie Correr, ** *Marie allaitant l'enfant Jésus pendant que deux anges la couronnent.*
Francesco Santa-croce, 1507-1541.	Venise : à S.-Pietro-di-Murano, * *Madone entre Jérémie et saint Jérôme* ; à S.-Francesco-delle-Vigne, *Cène* ; à la galerie Correr, * *Madone couronnée par les anges*, * *Crucifixion, Déposition de croix*, ** *Sainte Famille avec plusieurs saintes assises en cercle.*
Girolamo Rizzi da Santa-Croce, t. en 1520-1549.	Venise : à S.-Francesco-delle-Vigne, *Jésus sauveur* ; à S.-Martino, * *Cène* ; à Sta-Maria-de'-Frari, ** *Marie étendant son manteau sur ses fidèles* ; à S.-Sylvestro, *** *saint Thomas de Cantorbéry entre saint Jean-Baptiste et saint François* ; à la galerie Correr, * *Madone avec le doge et la dogaresse à ses pieds* ; à Burano, *saint Marc entre quatre saints* ; au palais Manfrini, *Adoration des Mages.* — Milan, à la Brera, * *Madone entre saint François et saint Jérôme.* — Francfort : *** *S. Jérôme et la perdrix.*
Piermaria Pennacchi, t. en 1520.	Venise : à S.-Francesco-delle-Vigne, *** *Annonciation* ; à la Madonna-dei Miracoli, le plafond à cinquante compartiments, ** *saints, patriarches*, etc. ; à Murano, le plafond, * *Incoronazione*, au milieu, avec *patriarches et prophètes* à l'entour.
Francesco Bissolo, t. en 1520.	Venise, à l'Académie, *** *Notre-Seigneur donnant à choisir à sainte Catherine de Sienne entre la couronne de reine et la couronne d'épines.*
Rocco Marconi, t. en 1505.	Venise, à l'Académie, ** *Descente de croix avec la Madeleine, saint Benoît et sainte Scholastique.*
Giovanni Martino d'Udine, 1494-1561.	Venise, à l'Académie, ** *le Christ parmi les docteurs.* — Francfort : *Madone entre Ste Catherine et S. Nicolas.*
Sebastiano Florigorio d'Udine, t. en 1533.	Venise, à l'Académie, *saint François, saint Antoine et saint Jean évang.*
Giorgio Barbarelli, dit *IL GIORGIONE*, 1477-1511.	Dresde, à la galerie * *Rencontre de Jacob et de Rachel.* — Munich, à la galerie Beauharnais, *Adoration des bergers.*
TIZIANO VECELLI, 1477-1576.	Venise : à S.-Marie-de'-Frati, *la Famille Pesaro présentée à la sainte Vierge après la bataille de Lépante* ; à la galerie Manfrini * *Déposition de croix.* — Padoue, à la Scuolo-del-Santo, * *Fresques de l'histoire de saint Antoine.* — Rome, à la galerie Fesch, ** *les Quatre docteurs de l'Eglise d'Occident.* — Dresde, le *Christ* dit *della Moneta.*
Bonifazio Bembo, t. en 1461.	Venise : à l'Académie, * *le Festin du riche Epulon, Madone avec sainte Anne*, etc. ; à SS.-Giovani-e-Paolo, plusieurs * *saints.* — Dresde, à la galerie, *Invention de Moïse.*
Paris BORDONE, 1500-1570.	Trévise, à la cathédrale, *saint Laurent, sainte Catherine*, etc. — Venise, à l'Académie, * *le Pêcheur apportant au doge l'anneau de saint Marc.* — Milan, à Ste-Marie, près S.-Celse, *saint Jérôme recevant son chapeau des mains du Christ.*
Giovanni-Antonio PORDENONE, 1484-1540.	Venise, à l'Académie, *saint Laurent Giustiniani et autres saints.*

VIII. SUCCURSALES DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE.

1° *Vérone.*

Vittore Pisanello, t. en 1450.	Vérone, à S.-Fermo-Maggiore, * *Annonciation.* — Pérouse, à S.-Francesco, *Histoire de saint Bernardin.*
Stefano da Zevio, t. en 1400.	Vérone, à S.-Fermo-Maggiore, *Têtes de prophètes* autour de la chaire.
Dominico Morone, 1430-1500.	Vérone, à S.-Bernardino, *Crucifixion.*
Francesco-Girolamo Monsignori, 1455-1519.	Vérone : à S.-Bernardino, * *Madone* ; à S.-Fermo-Maggiore * *Madone avec saint Christophe*, etc. ; à S.-Nazaro-e-Celso, *Madone avec saint Sébastien et saint Blaise.* — Milan, à la Brera, *saint Bernardin et saint Louis.*
Nicolo Giolfino, vers 1490.	Vérone : à S.-Bernardino, *Histoire de la Passion* ; à Sta-Anastasia, *Descente du Saint-Esprit* ; à Sta-Maria-in-Organo, fresques.
Liberale, 1451-1536.	Vérone, à Sta-Anastasia, *Déposition de croix*, * *Assomption.*
Girolamo dei Libri, 1472-1555.	Vérone : à Sta-Anastasia, ** *Madone entre deux saints avec le donateur* ; à S -Giorgio. *** *Madone entre saint Laurent Giustiniani et saint Zénon, entre le Père éternel et trois anges*, chef-d'œuvre de cette école.
Giovanni Carotto, 1470-1556.	Vérone : à S.-Bernardino, * *saint Barthélemy*, * *saint François, les Adieux de Jésus et de Marie* ; à Sta-Anastasia, *saint Martin* ; à S.-Giorgio, * *sainte Ursule et ses compagnes* ; à S.-Fermo-Maggiore, ** *Madone avec sainte Anne.*
Paolo Cavazzola, mort à 31 ans.	Vérone, à S.-Bernardino, *Madone avec saint François, sainte Elisabeth et autres saints franciscains* ; *Histoire de la Passion* en partie.

2° *Brescia.*

Vincenzo Foppa, t. en 1455, m. en 1492.	Bergame, à la galerie Carrara, * *Crucifixion*,
Hieronimo Romani, xv° siècle.	Padoue, à Ste.-Justine, dans la vieille église latérale, * *Madone avec sainte Justine, sainte Scholastique et deux saints évêques.*
Alessandro Buonvicini, *detto* il Moretto, 1514-1547.	Brescia, au Duomo, *la Pâque, le sacrifice d'Abraham.* — Milan, à la Brera, plusieurs * *saints.* — Vérone, à S. Giorgio, *sainte Cécile avec d'autres vierges.* — Paris, au Louvre, *Quatre saints franciscains.* — Francfort : *Madone avec SS. Sébastien et Antoine.*
Girolamo Savoldo, vers 1540.	

3° *Bergame.*

Giovanni Cariano, 1500-1519.	Bergame, à la galerie Carrara, *Madone avec plusieurs saints.*

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
Andrea PREVITALI, t. en 1506, m. en 1528.	Bergame : à la cathédrale, * *saint Benoît et deux autres saints* ; à S.-André, *Descente de croix* ; à S.-Augustin, *sainte Ursule avec ses compagnes* ; à S.-Alessandro-della-Croce, *Crucifixion* ; à S.-Spirito, *saint Jean-Baptiste entre quatre autres saints*.— Milan : à la Brera, *Notre-Seigneur et le Saint-Esprit* ; chez le duc Melzi, ** *Sainte famille*.
GAVIO.	Resté fidèle à l'ancienne école vénitienne.
Antonio BOSELLI, 1509-1536.	Paris, au Louvre, *Quatre saintes*.
PALMA Vecchio, 1508-1556.	Bergame, à la galerie Carrara, *Madone et quatre saints*.— Florence, aux Uffizi, * *Portrait d'un astronome*. — Dresde, *Sainte Famille avec sainte Catherine; les trois arts*. Venise, dans beaucoup d'églises, tableaux en général médiocres. — Munich, à la galerie Beauharnais, *Sainte Famille avec sainte Barbe et sainte Catherine*.
Francesco MORONE, 1474-1529.	Bergame : à la galerie Carrara, *Madone avec saint François* ; à S.-Alessandro-della-Croce, *Incoronazione* — Florence, à la tribune, ** *Portrait prétendu de saint Ignace de Loyola*.
Lorenzo LOTTO, t. en 1554.	Bergame : à S.-Bartolommeo, * *Madone et plusieurs saints* ; à la galerie Carrara, *Mariage de sainte Catherine*. — A Alzano, près Brescia, * *Madone et plusieurs saints*. — Brescia, chez le comte Tosi, *Adoration des bergers*. — Venise : à Sta-Maria-del-Carmine, *saint Nicolas et autres saints* ; à S.-Giovani-e-Paolo, *saint Antonin* ; dans d'autres églises, beaucoup de tableaux. — Munich, à la galerie royale, *Mariage de sainte Catherine*.
Enea SALMEGGIA, mort en 1626.	Bergame, à Sta-Grata, ** *Madone avec sainte Grata, sainte Scholastique, sainte Catherine*.

IX. ÉCOLE LOMBARDE (899).

Bramantino d'AGOSTINO, t. en 1450.	Milan : à la Brera, fresques ; chez le duc Melzi, *Madone*.
Leonardo da VINCI, 1452-1519.	Milan, à la Madone-delle-Grazie, *** *la Cène*, presque effacée.— Florence, à la Tribune, *** *la Fille d'Hérodiade* (attribuée aussi à Luini). — Paris, au Louvre, ** *la Vierge aux rochers*. —Vaprio, entre Milan et Bergame, ** *Madone* colossale à fresque. — On a conservé fort peu d'œuvres authentiques de Leonardo et il est difficile de les distinguer de celles de Luini.
AMBROGIO DA FOSSANO, ou IL BORGOGOGNE, 1475 1522.	Milan : à St-Maria, près S.-Celse, *Nativité* ; à S.-Eustorgio, ** *Madone entre saint Jacques et saint Henri* ; à S.-Ambrogio, ** *Notre-Seigneur disputant avec les docteurs*, ** *Notre-Seigneur entre deux anges* ; à S.-Simpliciano, *Incoronazione* ; à la Brera, *** *Marie couronnée par son fils pendant que Dieu le Père les embrasse tous les deux au milieu de la cour du paradis* ; chez le duc Melzi, ** *Présentation*, * *saint Roch et saint Sébastien*. — A la Chartreuse de Pavie *** fresques nombreuses et admirables, surtout *le Couronnement de Marie* et *la Famille Visconti aux pieds de Marie*, dans les deux transepts.
BERNARDINO LUINI, vivait encore en 1530.	Milan : à Sta Maria-della-Passione, * *Pietà* ; à S.-Maurizio, ** *Scènes de la passion* ; dans d'autres églises, nombreuses et belles fresques ; à la Brera, SAINTE CATHERINE ENSEVELIE PAR LES ANGES, ** *Histoire de saint Joachim et de sainte Anne*, * *saint Joseph choisi pour époux de Marie*, *** *Vision de saint Joseph sur l'innocence de Marie*, plusieurs ** *Madones* ; à la galerie Melzi, *** *Madone entre saint Martin et saint Etienne* et plusieurs autres, *Voyage en Egypte*. — A Chiaravalle, près Milan, *** *Madone*. — A la Chartreuse de Pavie, *** *Madone et Jésus cueillant une fleur*.—Saronno, *** fresques du chœur de l'église, sublimes.—Como, à la cathédrale, *** *Madone avec SS. Jérôme, Abbondio*, etc.— Lugano, au couvent des Franciscains, ** *Cène*, ** *Crucifixion*, ** *Madone*, etc.
Bernardino ZENALE da Treviglio, m. en 1526.	Milan, à la Brera, * *Madone entre les quatre docteurs*.
Giovanni Antonio BELTRAFIO, 1467-1516.	Milan, à la Brera, *Ecce Homo*.
Marco d'OGGIONE, 1520.	Milan, à Sta-Eufemia, ** *Madone avec sainte Euphémie* et autres. On attribue à ce peintre la délicieuse *Madonna del Lago*, dont il existe une gravure par Longhi, sans qu'on sache où est l'original.
Bartolommeo MONTAGNA, t. en 1507.	Pavie, à la Chartreuse, ** *Madone et saints avec trois anges musiciens*
Andrea SABINO, vers 1530.	Munich, à la galerie Beauharnais, *sainte Vierge sur les genoux de sainte Anne*.
Gaudenzio FERRARI, 1481-1550.	Milan, à la Brera, * *Martyre de sainte Catherine*.
Boccaccio BOCCACCINI da CREMONA, élève du Pérugin, 1460-1518.	Crémone : admirables fresques de la cathédrale ; à S.-Vincent, * *Madone*.
Cesare da SESTO, m. en 1524.	Milan, chez le duc Melzi, ** *Saint Roch, saint Sébastien*, * *saint Jean-Baptiste*, etc. — Munich, chez le duc de Leuchtenberg, *sainte Famille*.
Andrea SOLARI, t. en 1530.	Pavie, à la Chartreuse, ** *les Apôtres au tombeau de Marie*. — Paris, au Louvre, *Madone allaitant l'enfant Jésus, la fille d'Hérodiade*.

X. ÉCOLES DIVERSES.

(Nous indiquons sous cette catégorie le petit nombre de peintres du moyen âge qui n'ont pu se ranger sous une des écoles précédentes, ainsi que ceux des siècles postérieurs qui ont échappé au goût païen et classique dans quelques-unes de leurs œuvres.)

TOMMASO DE MUTINA, XIVe siècle.	A Carlstein, en Bohême, tableaux faits par ordre de Charles IV. — Autres à Vienne, au Belvédère.
BARNABA DE MUTINA, 1367.	A Francfort, *Madone* signée et datée de 1367.
Luigi BREA, de Nice, t. en 1513.	Gênes, à Sta-Maria-di-Castello. * *Annonciation avec plusieurs saints*, * *Mariage des deux saintes Catherine avec Notre-Seigneur*
Antonio SOLARIO, ou le ZINGARO, de Naples, 1382-1455.	Naples, aux Studii, plusieurs *Madones* et *saints* ; aux Bénédictins ; *Vie de saint Benoît et de saint Placide*.

(899) Il faudrait compléter et corriger cet article par le second volume du livre de M. Rio publié en 1855, exclusivement consacré à l'école Lombarde.

NOMS DES PEINTRES.	INDICATION DES OUVRAGES.
Bernardino Campi, da Cremona, 1522-1590.	Pavie, à la Chartreuse, *Assomption.*
Lodovico Cardi da Cigoli, 1559-1613.	De l'école florentine, se met à part de ses contemporains par la piété avec laquelle il représente saint François.
Giovan-Batista Salvi da Sassoferrato, 1605-1685.	Se distingue par le charme avec lequel il a toujours peint la Madone.— Ses chefs-d'œuvre sont : à Florence, aux Uffizi, une * *Madone veillant sur le sommeil de Jésus.*— Rome, à Ste-Sabine, *** *la Madone entre saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, à qui l'enfant Jésus met la couronne d'épines* ; et à la galerie Borghèse, *** *les Trois âges.*
Carlo Dolci, 1616-1686.	A souvent réussi à trouver l'expression chrétienne, surtout dans sa *Madeleine* et sa *sainte Lucie,* à Florence.
Guido Reni, 1575-1642.	Quelques-unes de ses madones ont de la pureté et de la profondeur, surtout à Bologne, celle dite *la Madone della pietà.*
Francesco Barbieri, *detto* il Guercino, 1590-1666.	Ce peintre, quoique très-pieux, a rarement pu rendre le sentiment chrétien dans ses tableaux de sainteté ; toutefois il a de temps à autre réussi dans ses figures de saints et de moines, comme on peut s'en convaincre à la Pinacothèque de Bologne et au Louvre.

Nous croyons devoir ajouter que, sauf pour l'école de Ferrare et une douzaine de tableaux des autres écoles, les notes qui précèdent sont exclusivement le résultat de nos propres observations.

IV.

DE L'ÉTAT ACTUEL DE L'ART RELIGIEUX

EN FRANCE (899*).

(1837.)

—

« L'étude des monuments religieux a ranimé parmi nous le sentiment et le goût de l'art chrétien. Ce sentiment a bientôt tourné au profit du christianisme lui-même. En apprenant à comprendre, à admirer nos églises, on est devenu presque juste, presque affectueux pour la foi qui les a élevées. C'est là un retour un peu futile vers la religion, retour sincère cependant, et qu'il ne faut pas dédaigner. L'art rend ainsi aujourd'hui à la religion quelque chose de ce qu'il en a reçu jadis (900). » Ainsi parlait, il y a peu de temps, dans une occasion solennelle, un homme dont la patrie s'honore, bien que malheusement la religion ne puisse le compter parmi ses fidèles. Ces paroles expriment avec noblesse une vérité généralement, mais vaguement sentie. Plus que personne leur auteur a contribué à ramener en France le sentiment de l'art religieux, d'abord par le nouveau jour qu'il a jeté sur l'histoire des temps où cet art naquit, et ensuite par ses généreux efforts, pendant qu'il était au pouvoir, pour sauver et populariser les débris de notre ancienne gloire artistique. Un immense changement s'est opéré dans les esprits depuis le temps où nous nous sentions excités à élever une voix humble, inconnue et presque solitaire, contre les Vandales de diverses espèces qui dévastaient les monuments de notre foi et de notre histoire (901). En peu d'années tout a changé de face. La révolution de juillet, en portant le dernier coup à l'*ancien régime* dans le présent et dans l'avenir, a donné un nouvel élan à l'étude et à l'appréciation de l'*ancienne France* dans le passé, non pas dans le passé bâtard et inconséquent des derniers siècles, mais le passé de cette grande époque où le christianisme régnait sur l'âme et le corps de l'humanité. Le nouveau gouvernement s'est rangé franchement du côté du petit nombre d'hommes qui, inspirés par les éloquentes invectives de M. Victor Hugo, essayaient de lutter contre le torrent des dévastations. Usant avec une salutaire énergie de leur puissance, M. Guizot et ses successeurs à l'intérieur et à l'instruction publique ont étendu les bras immenses et inévitables de la centralisation pour arrêter le marteau municipal et la brosse fabricienne, en même temps qu'ils ont créé et encouragé de vastes et importantes publications, destinées à tirer de la poussière et à révéler au pays les antiques trésors de son art national. Noble et bienfaisant exemple qu'il appartenait au pouvoir antérieur de donner, et qu'il faudra bien, Dieu merci, suivre à l'avenir. D'un autre côté, une étude plus approfondie de l'étranger a produit rapidement des résultats tout à fait inattendus. En voyant de plus près les mœurs et la science de l'Allemagne et de l'Angleterre, on s'est aperçu du profond respect et de la tendre sollicitude que ces grandes nations professent pour les monuments de leur passé ; la pensée s'est naturellement reportée sur la patrie, et on a reconnu avec surprise et admiration, que la France renfer-

(899*) Cet essai sert d'introduction à la collection des *Monuments de l'Histoire de sainte Elisabeth*, publiée par M. A Boblet.

(900) Discours de M. Guizot à la Société des Antiquaires de Normandie, en août 1837.

(901) *Du vandalisme en France* (Voyez plus haut.

mait encore dans ses villes de province des cathédrales plus belles, malgré le triste dénûment des unes et le fard ridicule des autres, que les plus célèbres cathédrales de l'Angleterre. On a trouvé dans la poudre de ses bibliothèques des poëmes plus originaux, plus inspirés que les épopées les plus populaires de l'Allemagne. On a vu encore les manuscrits de ces poëmes souvent ornés de miniatures plus fines, plus gracieuses que les plus vantées du Vatican. On est arrivé ainsi à comprendre et à découvrir que, même en France, il avait existé un art, une autre beauté que la beauté matérialiste et l'art païen du siècle de Louis XIV et de l'empire. Cette découverte renfermait implicitement celle de l'*art religieux*. Nous n'hésitons pas à employer ce mot de découverte, parce qu'une réhabilitation aussi complète, aussi fondamentale que celle qui est exigée pour l'art religieux vaut bien l'invention la plus difficile. Malheureusement cette découverte n'a guère été faite que par des gens de lettres ou des voyageurs. La faire passer dans la vie pratique, la faire reconnaître par les artistes ou ceux qui aspirent à le devenir, la faire comprendre par ceux qui commandent ou qui jugent les œuvres dites d'art religieux, c'est là le difficile, mais c'est aussi là l'essentiel; car à l'heure qu'il est, il n'y a pas d'art religieux en France, et ce qui en porte le nom n'en est qu'une parodie dérisoire et sacrilége.

Ce n'est pas assurément que la *matière* de l'art religieux manque aujourd'hui en France plus qu'en aucun autre pays ou à aucune autre époque. Il y a une religion en France qui compte encore des millions de fidèles; or toute religion qui n'est pas née à l'état de secte, comme le protestantisme, a toujours donné la vie à un art qui pût lui servir d'organe, parler son langage à l'imagination et au cœur de ses enfants, traduire ses dogmes en images vénérées et chéries, enfin parer ses rites et ses cérémonies d'un attrait mystérieux et populaire. Ce que la religion des Hindous, des Egyptiens, des Grecs, des Mexicains a fait, la religion catholique l'a fait aussi, mais avec une splendeur et une puissance à nulle autre égales. Notre patrie est couverte des produits de l'art catholique, qui ont survécu à trois siècles de profanations, d'ignorance et de ravages. Pour un Louvre, pour un Versailles dont la France s'enorgueillit, elle a cent cinquante cathédrales, elle a six mille églises qui remontent aux temps où régnait le véritable art chrétien. Ces cathédrales et ces églises, malgré leur pauvreté et leur nudité actuelles, ou plutôt à cause de cette nudité, offrent aux peintres et aux sculpteurs le champ le plus vaste, et presque le seul, pour leurs travaux; car on ne pourra pas avoir le bonheur et la gloire de faire un musée de Versailles à chaque règne, et où trouver aujourd'hui des particuliers qui remplacent pour l'art les princes et les prélats d'autrefois ? Ces églises ouvrent chaque jour leurs portes à une foule plus ou moins nombreuse de personnes, qui y voient avec intérêt et émotion les représentations des objets de leur culte et de leurs croyances, et qui ne demanderaient pas mieux que de s'y intéresser avec ardeur et enthousiasme, si l'on prenait la peine de donner à ces représentations une valeur réelle et de la leur expliquer. Ce n'est donc pas, nous le répétons, la matière qui manque en France à l'art religieux; ce qui lui manque, c'est la foi, c'est la pudeur chez la plupart de ceux qui en sont les prétendus ouvriers. Ce qui importe, c'est de dénoncer aux hommes sincères et conséquents l'étrange abus qu'on fait des mots et des choses, dans un ordre d'idées et de faits qui exige plus de conscience et plus de scrupule qu'aucun autre. Ce qui importe encore, c'est de mettre à nu les plaies qui gangrènent l'application religieuse de l'art, afin que la partie saine de la jeune génération d'artistes qui s'élève puisse en éviter le contact et la honteuse contagion.

Mais, avant d'aller plus loin, répondons d'avance en deux mots, à une multitude d'objections et de reproches qui pourraient nous être adressés. Qu'on le sache bien, nous n'entendons nullement parler de l'art en général, mais uniquement de l'art consacré à reproduire certaines idées et certains faits enseignés par la religion : tout le reste est complétement étranger à nos plaintes et à nos invectives. Nous n'empiéterons pas sur cette vaste extension d'idées qui comprend aujourd'hui, sous le nom d'artistes, jusqu'aux coiffeurs et aux cuisiniers. Nous ne prétendons en rien intervenir dans les grandes transformations, dans le rôle *humanitaire* que divers critiques et philosophes assignent à l'art, d'abord parce que nous n'y croyons pas, ensuite parce que nous n'y comprenons rien, enfin, et surtout, parce qu'il n'y a rien de commun entre tout cela et le catholicisme. En effet, le catholicisme n'a rien d'*humanitaire*, il n'est que divin, à ce que nous croyons; du moins il n'est nullement progressif, il est *encroûté* (pour me servir d'un terme familier et emprunté à l'art); d'où il suit que les œuvres d'art qu'il est censé inspirer ne doivent et ne peuvent être qu'*encroûtées* comme lui. Plein de respect pour la critique et pour la philosophie, nous leur laissons le domaine intact et l'usage exclusif de tous les tableaux de batailles, de toutes les scènes historiques, des marines, des paysages, de la peinture de genre dans toutes ses intéressantes branches : nous leur laissons les masses d'infanterie et de cavalerie savamment échelonnées, les assemblées populaires et politiques d'hommes en frac; les intérieurs, les cuisines, les plats de fruits avec des mouches qui en dégustent délicatement le suc; le lever et le coucher des grisettes, les pêcheurs d'huîtres, les intérieurs de chenil, les belles dames en robe de satin, et les notabilités municipales en habit de garde national, en un mot, tous les sujets qui, depuis la renaissance, inspirent la peinture moderne et réjouissent le public civilisé; nous ne nous réservons ab-

solument que le droit de parler sur le tout petit coin qui est laissé à l'art religieux, ou, pour parler plus justement, à l'art catholique, ou encore, pour être intelligible aux hommes les plus éclairés, à l'art concentré dans le domaine du *fanatisme* et de la *superstition*.

Qu'on se rassure donc, il ne s'agit nullement pour nous de savoir si l'art en général sera catholique ou non. C'est là tout bonnement la question de la destinée du monde. Il est certain que si la société tout entière redevenait catholique, l'art le serait aussi, bon gré mal gré; mais il est également certain que, si cela arrive jamais, ce ne sera pas de nos jours, et que tout le monde aura le temps d'y penser. Quant à nous, nous ne nous occupons que du présent, et voici ce que nous en disons : il est de fait qu'actuellement en France il y a beaucoup d'hommes fanatiques et superstitieux, dits *catholiques*, et que ces catholiques ont des églises vastes et nombreuses, publient des livres de piété *illustrés*, ornent des chapelles et des oratoires, pour lesquelles églises, oratoires, chapelles, livres illustrés et autres, les artistes de nos jours, grands et petits, font tous les ans une foule de tableaux, estampes, lithographies, statues, bas-reliefs en carton-pierre et en marbre. Il semblerait, au premier abord, que tous ces divers objets d'art, étant à l'usage exclusif des gens religieux, dussent porter quelques traces de l'esprit de leur religion même. Eh bien ! il n'en est rien. Au milieu du fractionnement général de la société, fractionnement que l'art a suivi de manière à administrer à chacun selon ses besoins et ses idées, la fraction des hommes *qui usent du culte*, comme dit M. Audry de Puyraveau, soit en théorie, soit en pratique, cette fraction est comme la tribu de Lévi; elle n'a rien ou plutôt moins que rien, pire que rien; car elle est inondée de produits divers qui lui sont inintelligibles et inutiles, ou bien antipathiques et injurieux. Avez-vous les goûts militaires ? MM. Horace Vernet, Bellangé, Eugène Lamy, et mille autres, sont là pour vous pourvoir abondamment de toutes les batailles que vous pouvez désirer. Aimez-vous, au contraire, la vie sédentaire, les jouissances domestiques, ce qu'on appelle les études de mœurs ? Alors MM. Court, Franquelin, Roqueplan, etc., se chargent de récréer vos yeux par une foule de représentations empruntées à cet ordre d'idées et d'habitudes, et souvent pleines de talent et d'esprit. Fatigué de la monotonie de la vie française, aspirez-vous après l'éclatant soleil et les pittoresques mœurs de l'Italie ? M. Schnetz et ses émules, vous transporteront au sein de cette patrie de la beauté par la chaleur et la fidélité de leurs pinceaux. Avez-vous, par hasard, juré une fidélité désespérée à la mythologie antique ? Il y a toujours à chaque salon, surtout parmi les sculpteurs, plusieurs traînards du paganisme ; et d'ailleurs vinssent-ils à manquer, il vous resterait toujours les doctrines de l'Académie des beaux arts, les concours pour les prix de Rome et les regrets de certains feuilletonnistes. Préférez-vous sagement les gloires et les souvenirs de notre Europe moderne ? Vous avez MM. Scheffer, Delaroche, Hesse et d'autres qu'on pourrait nommer à côté d'eux, qui ont conquis une place honorable dans l'histoire de l'art pour l'école française de nos jours. En un mot, tout le monde en a pour son goût; et si la caricature réclame par le fait une place dans chacun de ces divers genres, elle peut le faire avec bon droit, parce qu'elle n'en envahit aucun, et que sa modestie ajoute à sa vérité. Il n'y a que dans le cas où vous seriez catholique, que toute satisfaction vous est refusée ; il ne vous reste d'autre ressource que de voir la religion, la seule chose au monde qui n'admette pas un côté comique, envahie par la caricature ; et c'est encore le nom le plus doux qu'on puisse donner, sauf un très-petit nombre d'exceptions, aux parodies, tantôt horribles, tantôt ridicules, qui couvrent chaque année les murs du Louvre, et s'en vont de là souiller nos églises sous le titre mensonger de tableaux religieux (902.)

Mais je vous demande trop, lecteur, en supposant que vous soyez catholique ; je veux seulement que vous ayez quelques notions de la religion, que vous l'ayez tant soit peu étudiée dans ses dogmes d'abord, puis dans son influence sur la société à une époque où elle était souveraine : je ne vous demande pas des convictions, je ne vous suppose que quelques idées et quelques souvenirs, puisés par vous-même à l'abri de la routine des écoles classiques. Voilà tout ce que j'exige, et cela étant, je vous prends par la main, et je vous conduis à la première église venue. Que ce soit une cathédrale ou une paroisse de village, peu importe. Passons même devant la cathédrale, si c'est une cathédrale des anciens jours, sans nous y arrêter : nous perdrions de vue le but immédiat de notre visite, tristement confondus que nous serions à la vue de ces glorieuses façades mutilées de mille façons par la haine et l'ignorance, quelquefois remplacées, comme à la sublime basilique de Metz, par un horrible portail de théâtre, en l'honneur de Louis XV ; à la vue de ces vitraux défoncés et suppléés par des verres blancs ou des flaques de bleu et de rouge ; à la vue d'un badigeon beurre frais, comme à Chartres, ou au Mans, ou partout, sous lequel disparaissent à la fois les merveilles de la sculpture et le prestige de l'antiquité ; à la vue d'un soi-disant jubé qui, comme à Rouen, élève sa masse lourde, opaque et grossière, à la place même qu'occupait jadis le voile du sanctuaire brodé et découpé à jour en pierre ; à la vue enfin d'un chœur

(902) Pour ne citer qu'un exemple entre dix mille, nous venons de voir, dans la magnifique cathédrale de Troyes, une *Transfiguration* récemment donnée par le gouvernement, et que nous recommandons comme le type du *grotesque horrible*. Il nous semble difficile de pousser plus loin la profanation, en ce qui touche la représentation de notre divin Rédempteur.

brutalement déshonoré, comme à Strasbourg et à Notre-Dame de Paris, par un revêtement en marbre de couleur ou par une boiserie d'antichambre. Laissons donc là la cathédrale qui réclame une bien autre indignation. Bornons-nous à la simple paroisse moderne et décorée dans le dernier goût, et voyons quelles sont les traces d'art chrétien que nous y trouverons. Arrêtons-nous un instant devant la façade : vous y verrez quelques colonnes serrées les unes contre les autres, comme à Notre-Dame-de-Lorette, ou bien une série de frontons superposés et flanqués de deux excroissances allongées en pierre, qui ont la forme d'un radis ou d'un sorbet dans son verre, comme à Saint-Thomas-d'Aquin ; vous saurez que ce sont des trépieds où est censée brûler la flamme de l'encens. Quelquefois une tour s'élève au-dessus de cette monstruosité; tour dépourvue à la foi de grâce, de majesté et de sens, terminée par une terrasse plate, ou par un toit de serre chaude, ou, comme en Franche-Comté, par un capuchon en forme de verre à patte renversé. Vous vous demandez ce que peut-être un édifice qui s'annonce ainsi, si c'est un théâtre, ou un observatoire, ou une halle, ou un bureau d'octroi. On vous explique que c'est un temple. A coup sûr, pensez-vous, c'est le temple de quelque culte qui a remplacé le christianisme. On vous nomme un saint dont le nom figure dans le calendrier chrétien; et vous finissez par découvrir une croix plantée quelque part avec autant de bonne grâce que le drapeau tricolore sur les tours de Notre-Dame. C'est donc vraiment une église! Vous entrez. Est-ce bien vrai ? Oui, il faut le croire, car voilà un autel, des confessionnaux, une chaire, des crucifix. Mais est-ce bien une église catholique, une église où l'on prêche les mêmes dogmes, où l'on célèbre le même culte que celui qui a régné dans les églises d'il y a trois cents ans ? Ces dogmes n'ont-ils pas été profondément altérés? ce culte n'a-t-il pas subi quelque révolution violente ? Où est donc cette forme consacrée de la croix, si naturellement indiquée et si universellement adoptée pour le plan de toutes les anciennes églises ? Où a-t-on copié ces fenêtres carrées, rondes, en parallélogramme, en segment de cercle, quelquefois en poire garnie de feuillage, en un mot de toutes les formes possibles, pourvu qu'elles ne tiennent ni du cintre, ni de l'ogive chrétienne ? Est-ce de cette cage suspendue entre deux piliers, ou de ce tonneau à demi creusé dans le mur, que l'on prêche la parole du Dieu vivant dans la même langue que saint Bernard et Bossuet? Qu'est-ce que cette montagne de rocaille qui grimpe à l'extrémité, qui cache le chœur, s'il y en a un, qui élève, sur des colonnes cannelées, un fronton garni de je ne sais combien de gros enfants tout nus dans les postures les plus ridicules, et qui se répète en petit tout le long des bas-côtés ? serait-ce par hasard l'autel où se célèbrent les plus augustes mystères ?

Mais approchons : examinons ces sculptures, ces tableaux surtout, que l'on y expose à la vénération des fidèles. Quoi ! c'est le Fils de Dieu mourant sur la croix que cette étude d'anatomie où vous pouvez compter tous les muscles, toutes les côtes, mais où vous ne trouverez pas la trace la plus légère d'une souffrance divine, et dont les bras tendus et dressés verticalement au-dessus de la tête semblent, conformément au symbole janséniste, s'ouvrir à peine afin d'embrasser dans le sacrifice expiatoire le moins d'âmes possible (903). Quoi ! cet être tout matériel, tout humain, tout courbé sous le poids des basses conceptions du peintre et entouré de figures aussi ignobles que la sienne, ce serait là le Fils de Dieu avec les douze pêcheurs qui lui ont conquis le monde ! Quoi ! ce médecin juif qui semble demander le salaire de ses visites, c'est Jésus ressuscitant la jeune fille de Jaïre (904) ? Cet homme nu qui prêche d'un air goguenard à un auditoire de gamins de Paris, c'est le précurseur martyr annonçant la venue du Sauveur (905)? Ces demoiselles prétentieuses, ces petites maîtresses affectées, dont le front n'a jamais réfléchi que des vanités frivoles ou des passions impures, ce sont là nos vierges martyres, nos Catherine, nos Cécile, nos Agnès, nos Philomène? Cette femme échevelée, effrontée, à l'œil ardent, au vêtement impudique, c'est la première des saintes, l'amie du Christ, Madeleine? Ces autres femmes, aux formes grossièrement matérielles, à la robe transparente, ce sont là les symboles de la religion et de la foi (906)? Cette série de scènes fantasmagoriques, où je reconnais sous des habits d'emprunt et dans des attitudes de théâtre, les figures que je rencontre chaque jour dans les rues, c'est là l'histoire de notre religion.(907) ? Ces Romains en toge, ces gladiateurs nus, ces modèles complaisants de raccourci, ces déclamateurs barbus, tous taillés sur le même

(903) On sait que l'on suivait l'usage contraire dans toutes les crucifixions peintes ou sculptées dans les âges chrétiens. Un exemple frappant se voit dans le magnifique bas-relief de la chaire du baptistère de Pise, où Nicolas de Pise, père de la sculpture chrétienne, a représenté Notre-Seigneur les bras étendus horizontalement comme pour embrasser l'humanité tout entière dans sa rédemption.

(904) Voyez un tableau peint par M. Delorme, derrière le maître-autel de Saint-Roch, à droite.

(905) Voyez un autre tableau qui représente la prédication de saint Jean-Baptiste, peint par M. E. Champmartin, et placé nouvellement dans la même église. M. l'abbé Beuzelin, curé de la Madeleine, avait eu le bon esprit d'expulser de son église cette caricature déplorable.

(906) Voyez les deux figures destinées au bénitier de la Madeleine, de M. Antonin Moine, exposées au salon de 1836.

(907) Voyez la plupart des fresques de Notre-Dame-de-Lorette, de celles du moins qui sont découvertes en ce moment (1837). Alors n'avaient point encore été livrées aux regards du public les chapelles auxquelles le regrettable Orsel et son digne ami M. Périn ont consacré vingt années du travail le plus obstiné, et qui répondent si bien à l'attente du spectateur chrétien.

patron, et dont je ne puis deviner les noms qu'avec l'aide du suisse ou du bedeau, ce sont là les saints dont autrefois des attributs distincts et tout empreints d'une poésie sublime rendaient les noms chers et familiers, même aux moindres enfants?

Quoi! enfin, cette matrone païenne, cette Junon ressuscitée, cette Vénus habillée, cette image trop fidèle d'un impur modèle, ce serait là, pour comble de profanation, la très-sainte Vierge, la mère du divin amour et de la céleste pureté, l'emblème adorable qui suffit à lui seul pour creuser un abîme infranchissable entre le christianisme et toutes les religions du monde, l'idéal qui évoque sans cesse l'artiste vraiment chrétien à une hauteur où nul autre ne saurait le suivre? Quoi vraiment, c'est là Marie! Mais dites-moi, je vous en supplie, quels sont donc les profanes qui ont envahi tous nos sanctuaires, et qui, consommant le sacrilége sous la forme de la dérision et du ridicule, pour mieux flétrir la vieille religion de la France, ont intronisé la matière, le grotesque et l'impur sur les autels de l'Esprit-Saint, des martyrs et de la sainte Vierge?

Et que l'on ne croie point que ces profanateurs, quels qu'ils soient, ont borné leurs envahissements aux églises des grandes villes. Nous l'avons déjà dit, il n'y a point de paroisse de campagne où ils n'aient pénétré, et où ils n'aient tout souillé. Il n'est point d'église de village où, après avoir détruit les saintes images d'autrefois, défoncé ou bouché les vestiges de l'architecture symbolique, badigeonné le temple tout entier, ils n'aient exposé aux regards de la foule désorientée une masse d'images qui ne sauraient être qu'un objet de profonde ignorance pour les simples, de mépris pour les incrédules, de scandale pour les fidèles instruits. Trop heureuse encore la pauvre paroisse, si, dans la ferveur d'un zèle plus funeste mille fois que celui des iconoclastes, on n'a pas fait disparaître la vieille madone de bois brun ou de cire, habillée de robes empesées en mousseline rose ou blanche, avec une couronne de fer-blanc sur la tête, mais que le peuple préfère avec raison, parce que, malgré la simplicité grossière de l'image, il n'y a du moins aucune insulte à la morale ni au sentiment chrétien. On sait que dernièrement le curé de Notre-Dame-de-Cléry ayant voulu enlever la madone séculaire qui se vénère à ce lieu de pèlerinage, pour la remplacer par quelque chose de plus frais, le peuple s'est révolté contre cette exécution, et il s'en est suivi un procès correctionnel où l'on a vu l'étrange spectacle d'une population qualifiée d'*ignorante* et de *fanatique*, obligée de défendre les vieux objets de son amour et de son culte contre le goût moderne de son pasteur.

C'est que, dans ce système de profanation méthodique, tout se tient avec une impitoyable logique; le laid a tout envahi; il a souillé jusqu'aux derniers recoins où pouvait encore se cacher le symbolisme catholique. Il règne partout en maître, depuis les énormes croûtes qui viennent chaque année, après l'exposition, déshonorer les murs de nos églises, masquer et défigurer leurs lignes architecturales, jusqu'aux petites images que l'on vend aux prêtres pour en garnir leurs bréviaires modernisés aussi comme tout le reste (908), jusqu'à ce prétendu *bonnet carré* dont on les coiffe quand ils montent en chaire ou conduisent un mort à sa dernière demeure, espèce d'éteignoir dont je ne sais quelle liberté de l'église gallicane semble réserver le privilége exclusif au clergé français (909).

Voilà donc jusqu'où est tombé cet art divin, enfanté par le catholicisme et porté par lui au plus haut point de splendeur qu'aucun art ait jamais atteint! cet art créé et propagé dans le monde chrétien par tant de grands papes et de saints évêques; cet art dont les Agricole, les Avit, les Martin, les Nicaise, et tant d'autres pontifes français, avaient légué à leurs successeurs le dépôt sacré en même temps que le souvenir de leur sainteté et de leur noble grandeur; cet art si populaire, si aimé, si généreux, qui avait mis les talents les plus purs et les plus dévoués au service de l'intelligence des pauvres et des humbles, qui avait peuplé jusqu'aux moindres villages de trésors inimitables, et porté jusqu'au fond des déserts et des forêts inhabitables le magnifique témoignage de la fécondité et de la beauté du catholicisme: voilà donc ce qu'il est devenu avec la permission du clergé moderne! Ces peintres vraiment chrétiens des vieilles écoles d'Italie et d'Allemagne, ces hommes qui puisaient toutes leurs inspirations dans le ciel ou dans des émotions épurées par la piété la plus sincère, ces humbles génies, dont chaque coup de pinceau était, on peut le dire sans crainte, un acte de foi, d'espérance et d'amour, ces admirables auxiliaires de la ferveur chrétienne, ces prédicateurs puissants de l'amour des choses d'en haut, c'est donc en vain qu'ils ont travaillé, puisque, relégués dans les galeries des princes, où ils sont confondus le plus souvent avec tout ce que l'art a produit de plus impur et de plus dégradé, ils voient la place qu'ils ambitionnaient, sur les autels où leurs frères viennent prier, usurpée par d'effrontés

(908) On sait que depuis lors les images pieuses de la société formée à Dusseldorf pour populariser les types de la peinture chrétienne régénérée en Allemagne, ont pénétré en France et répandent chaque année dans les familles chrétiennes et dans le clergé des modèles parfaits de l'imagerie religieuse.

(909) A Rome et partout ailleurs dans le monde catholique, les prêtres ont pour coiffure un véritable bonnet carré à quatre pans, d'une forme à la fois digne et gracieuse, absolument semblable, sauf la couleur, à la barrette des cardinaux. Il en était de même en France avant Louis XIV. Qu'on n'accuse pas ces observations de minuties; dans le symbolisme chrétien, dont le vêtement sacerdotal est une partie si essentielle, il n'y a rien d'insignifiant. Les moindres détails étaient liés aux œuvres les plus grandioses sous le règne de la beauté et de la vérité, et malheureusement ils le sont encore sous le règne du laid et du profane.

parodistes, sans qu'aucune main sacerdotale vienne jamais purifier le sanctuaire de ces souillures. On l'a dit avec une cruelle vérité, il y a beaucoup d'églises qui n'ont pas été atteintes par les mutilations iconoclastes des huguenots, il y en a beaucoup qui ont échappé à la rage des vandales de la terreur, mais il n'y en a pas une seule en France, quelle que soit sa majesté ou sa petitesse, pas une seule qui ait échappé aux profanations que commettent, depuis trois siècles, des architectes et des décorateurs soldés, encouragés, ou du moins tolérés par le clergé. Et cependant, dans ces églises où il n'y a pas une pierre qui ne porte l'empreinte du paganisme régénéré, pas un ornement qui ne témoigne du triomphe de la rocaille du XVIII° siècle ou du classicisme païen du XVII°, on entend souvent des prédicateurs vanter du haut de la chaire les services rendus par la religion à l'art, sans s'apercevoir même que la religion a été honteusement expulsée de l'art jusque dans le temple où ils parlent. On voit chaque jour des apologistes de la religion, dissertant sur le même thème, avec l'ignorance la plus inexcusable ou la plus plaisante confusion, oublier les noms des artistes qui ont le plus honoré la religion, ou bien ne les citer que pour les confondre avec ceux qui ne se sont servi des sujets religieux que pour populariser la victoire de la chair sur l'esprit. Fra Angelico avec Titien, Giotto avec les Carraches, Van-Eyck avec Rubens, et le pur et pieux Raphaël du *Sposalizio* et de la *Dispute du Saint-Sacrement* avec ce Raphaël dégénéré qui n'avait plus pour modèle que la boulangère dont il avait fait sa maîtresse.

Toutefois n'accusons pas seulement le clergé français; ceux d'Italie et d'Espagne ont été ausi loin que lui ; celui d'Allemagne a été plus loin encore, mais il a le bon esprit de sentir aujourd'hui son erreur, et de revenir avec empressement aux types chrétiens (910). N'accusons pas même le clergé en général, si ce n'est du tort d'avoir subi trop servilement le joug des artistes dégénérés qui ont brisé le fil de la tradition chrétienne ; et pendant longtemps il n'y en a point eu d'autres. Accusons surtout ces artistes et leurs successeurs, obligés par état d'étudier les différentes phases de l'art religieux, d'avoir volontairement répudié la beauté et la pureté des anciens modèles, pour affubler les sujets chrétiens d'un vêtement emprunté tour à tour à l'anatomie savante du paganisme, ou à la coquetterie débauchée du temps de Louis XV. Accusons les princes et les grands seigneurs des trois derniers siècles, qui n'ont eu que trop d'encouragements pour ces sacriléges, et trop de galeries pour y déposer leurs produits. Nous n'oublierons jamais un tableau que nous avons vu à la galerie des anciens électeurs de Bavière à Schleissheim, près Munich, que nous citerons comme le type de ce que nous appelons le genre profanateur; c'est une *Madeleine* peinte par je ne sais plus quel peintre français du XVIII° siècle : cette Madeleine est nue et sans autre parure que ses cheveux, lesquels sont *poudrés*. Le guide vous dit d'un ton sentimental que l'artiste a eu sa femme pour modèle. Aujourd'hui, on ne met plus de poudre aux Vierges et aux Madeleines, parce que ce n'est plus la mode; mais on leur met des *féronnières* et des bandeaux, parce que l'on en voit aux femmes du monde, au-dessus desquelles la pensée du peintre n'a jamais su s'élever. On ne déshabille pas une sainte, parce qu'après tout on veut que son tableau puisse être acheté par le gouvernement pour telle ou telle église; mais l'accoutrement qu'on lui donne, la tenue et le regard qu'on lui prête, ne sont guère plus décents ni plus édifiants que la nudité complète de la Madeleine de Schleissheim.

L'antiquité païenne, que nous admirons volontiers *chez elle* et dans certaines limites, mais dont nous repoussons avec horreur l'influence sur nos mœurs et notre société chrétienne, l'antiquité était au moins conséquente dans les symboles qu'elle nous a laissés de ses dieux et de ses croyances. Ces symboles sont tout à fait d'accord avec les récits de ses prêtres et de ses poëtes. Jamais elle n'a imaginé de faire de son Jupiter une victime, de son Bacchus un dieu mélancolique, de sa Vénus une vierge pudique et pieuse. Il était réservé aux chrétiens, aux catholiques, de trouver le secret de la profanation dans l'inconséquence, d'emprunter aux doctrines pulvérisées et flétries à jamais par le christianisme les types de leurs constructions et de leurs images religieuses, d'édifier l'église du Crucifié sur le plan du temple de Thésée ou du Panthéon, de métamorphoser Dieu le Père en Jupiter, la sainte Vierge en Junon ou en Vénus habillée, les martyrs en gladiateurs, les saintes en nymphes, et les anges en amours!

Est-ce à dire qu'il faille asservir toutes les œuvres d'art religieux à un joug uni-

(910) Pour s'en convaincre, on n'a qu'à visiter la cathédrale de Fribourg en Brisgau, à deux pas du Rhin. On y verra quel goût pur et excellent préside aux réparations et à l'entretien de cette magnifique et si complète église. Que si, en revenant, on passe par Strasbourg, et que l'on jette un coup d'œil sur le chœur de cette cathédrale, on verra quel abîme sépare la France et l'Allemagne sous le rapport de l'intelligence de l'art chrétien. Mgr Geissel, nouvellement élevé à l'évêché de Spire, s'est fait un nom en Allemagne par l'histoire de sa cathédrale, et dans son mandement d'installation, il a pris pour sujet la beauté et le sens symbolique de cette célèbre église dont il est aujourd'hui le premier pasteur. Le Dr Milner, vicaire apostolique en Angleterre, et si connu par ses écrits de controverse, avait acquis une véritable popularité scientifique par son excellente histoire de la cathédrale de Winchester. Il était beau de voir un prélat catholique consacrer sa plume et sa science à l'*illustration* d'une de ces grandes créations de l'ancienne foi, où ses prédécesseurs avaient célébré les pompes catholiques, mais dont les portes sont fermées aux fidèles d'aujourd'hui par l'hérésie usurpatrice. Ce sont là de nobles exemples que nous ne craignons pas de proposer au clergé de France.

forme? qu'il faille passer le niveau impitoyable d'un type unique, comme celui de Byzance, sur tous les fruits de l'imagination et de l'inspiration consacrée par la foi? Il n'en est rien: l'art vraiment religieux ne repousse que le contre-sens, mais il le repousse énergiquement; il a horreur de l'envahissement du païen dans le chrétien, de la matière et de la chair dans le royaume de la pureté et de l'esprit. Il veut la liberté, mais la liberté avec l'ordre; il veut la variété, mais *la variété dans l'unité*, loi éternelle de toute grandeur et de toute beauté. Mais au lieu de longues explications théoriques, citons des noms et des faits; c'est le plus sûr moyen de montrer combien le génie catholique sait être fécond et varié, sans jamais manquer aux conditions de sainteté et de pureté qui le constituent. Dira-t-on qu'il y a uniformité entre une cathédrale romane et une cathédrale ogivale, entre Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Ouen de Rouen, entre la cathédrale de Mayence et celle de Milan, et pour ne pas sortir de Paris, entre Saint-Germain-des-Prés et l'intérieur de Saint-Eustache? Non certes, et cependant tous ces édifices répondent également à l'idée légitime et naturelle d'une église chrétienne; tandis qu'il y a répulsion complète et profonde entre cette idée et des anachronismes comme la Madeleine et Notre-Dame de Lorette. Est-ce que les bas-reliefs d'André de Pise au baptistère de Florence, ceux des tombeaux de saint Augustin à Pavie et de saint Pierre martyr à Milan, le *Jugement dernier* au grand portail de Notre-Dame de Paris, ou les saintes exquises de la Frauenkirche à Nuremberg, sont taillés sur le même modèle? Non certes; ces pierres toutes vivantes par la foi et le génie qui les animent, ne se ressemblent, ni par la disposition des sujets, ni par l'expression, ni par l'agencement, mais uniquement par ce sentiment de pudeur, de grâce et de dignité que le dogme de la réhabilitation de l'homme donne à toutes ses idées: tandis que la *fameuse* vierge de Brydone à Chartres, et le *fameux* tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg ne sauraient commémorer que l'emphase et la prétention d'un siècle corrompu. Qu'y a-t-il de commun entre la madone vraiment divine de Van-Eyck à Gand, et celles de Francia et du Pérugin; entre les délicieuses miniatures de Hemling sur le reliquaire de Sainte-Ursule à Bruges, et celles de Fra Angelico sur les reliquaires de Santa-Maria Novella à Florence; entre les graves et grandioses fresques de la primitive école florentine et celles si pures et si majestueuses de Luini ou de Raphaël avant sa chute? Ce n'est certes ni le coloris, ni le dessin, ni les types choisis, rien en un mot, si ce n'est une égale fidélité à l'idée chrétienne, et ce merveilleux effet également produit sur l'âme par tous ces différents chefs-d'œuvre. Entraînée par eux vers le ciel, elle est plongée dans cette sorte d'extase mystérieuse qu'aucune parole ne saurait rendre, et qui ne laisse à l'admiration d'autre ressource que de dire comme le Dante, au souvenir des délices du paradis:

> Perch'io lo'ngegno e l'arte e l'uso chiami,
> Si nol direi, che mai s'immaginasse;
> Ma creder puossi et di veder si brami.

Que l'on ne croie pas non plus que cette fidélité à la pensée chrétienne doive dépendre exclusivement d'une époque spéciale, d'une organisation unique de la société, et que la nôtre en soit déshéritée. A côté de ces exemples qui datent des écoles primitives, on peut citer à juste titre l'admirable école contemporaine d'Allemagne, je veux dire celle d'Overbeck et de ses nombreux disciples, si peu connue en France, où l'on se croit cependant le droit de porter sur elle les jugements les plus bizarres, parce qu'on a vu deux ou trois tableaux de l'école de Dusseldorf qui ne lui ressemble en rien. Eh bien! tous ceux qui ont vu et compris des tableaux ou des dessins d'Overbeck ne pourront s'empêcher de reconnaître qu'il n'y a là aucunement copie des anciens maîtres, mais bien une originalité puissante et libre, qui a su mettre au service de l'idée catholique tous les perfectionnements modernes du dessin et de la perspective ignorés des anciens. L'âme la mieux disposée à la poésie mystique n'en est pas moins complétement satisfaite, comme devant le chef-d'œuvre le plus suave des anciens jours, et l'intelligence la plus revêche est forcée de convenir qu'il y a même de notre temps la possibilité de renouer le fil des traditions saintes, et de fonder une école vraiment religieuse, sans remonter le cours des âges et sans cesser d'être de ce siècle.

Il est triste que l'Allemagne puisse s'attribuer à elle seule la gloire de cette véritable et salutaire renaissance. Il est triste que la Belgique, par exemple, où il y a, comme en France, tant de jeunes talents, qui a produit, au XVᵉ siècle, une école si chrétienne, si pure et la première de toutes par le coloris, celle de Van-Eyck, de Hemling, de Roger Van de Weyde, de Schoorel, s'obstine aujourd'hui à ne voir dans son brillant passé que l'école charnelle et grossièrement matérialiste de Rubens et de Jordaens. Il est triste que la France n'ait pas revendiqué l'initiative de cette glorieuse réaction en faveur du bon sens et du bon droit. Heureusement il est aujourd'hui constaté que cette réaction s'est étendue jusqu'à elle, et que parmi nous une foule de nobles cœurs d'artistes palpitent du désir de secouer le joug du matérialisme païen. Ils aspirent, pour l'art auquel ils ont dévoué leur vie, à des destinées plus élevées que celles qui lui sont promises par les arbitres usurpateurs de la critique moderne. Il est donc permis d'espérer que nous verrons enfin s'élever une école de peinture chrétienne dans cette France, qui, depuis les *enlumineurs* de nos vieux missels, n'a pas compté un seul peintre religieux, sauf le seul Lesueur, venu du reste à une époque qui rend sa gloire doublement belle. De la peinture, cette révolution heureuse se com-

munique et se communiquera chaque jour davantage aux deux autres branches de l'art. Nous ne voulons blesser aucune modestie, ni entourer d'éloges prématurés des efforts qui aboutiront plus tard à une couronne populaire et méritée; mais à côté des œuvres si accomplies et si heureusement inspirées de M. Orsel, en peinture (911), à côté des monuments de mademoiselle de Fauveau, si parfaits, mais jusqu'à présent trop rares et trop étrangers à la religion, nous ne pouvons nous défendre de signaler les excellents commencements de MM. Bion et Duseigneur, en sculpture, et les travaux d'architecture si patients, si savants et si régénérateurs de MM. Lassus, Durand et Louis Piel (912). Chaque année fortifie les dévouements anciens et fait éclore des vocations nouvelles pour la régénération de l'art religieux; et le jour viendra peut-être bientôt où l'on verra une phalange serrée marcher au combat et à la victoire sur les vieux préjugés et les nouvelles aberrations qui dominent l'art actuel. Mais les obstacles sont nombreux, les ennemis sont acharnés; la lutte sera longue et pénible. Constatons seulement que cette lutte existe; car, dans le fait seul de son existence, il y a un progrès incalculable sur l'époque de la Restauration et un germe fécond de conquêtes pour l'avenir. Il faut, du reste, nous habituer à regarder en face nos adversaires, à les compter et surtout à peser leur valeur. C'est pourquoi il ne sera peut-être pas hors de propos de faire ici une brève énumération des différentes catégories d'adversaires que nous avons à redouter ou à combattre; je ne crains pas de dire *nous*, parce qu'il y a certes entre ceux qui travaillent pour la réhabilitation d'une cause immortelle et ceux qui jouissent du fruit de leurs généreux efforts, une union de cœur et d'âme assez intime pour justifier la solidarité des espérances et des inimitiés.

Posons en premier lieu, non pas comme les plus redoutables, mais comme les plus nombreux et les plus aptes à se laisser confondre par une portion du public avec les hommes du progrès, posons les hommes de la mode, de cette mode, ignoble parodie de l'art, et qui en est la mortelle ennemie; de cette mode qui a mis le gothique en encriers et en écrans, qui daigne assigner aux produits de l'art chrétien une place dans ses préférences, à côté des pendules de Boule et des bergères en porcelaine du temps de Louis XV; de cette mode enfin qui inspire à un certain nombre de peintres des tableaux où les mœurs et les croyances du moyen âge sont représentées avec autant de fidélité que dans cette foule de pitoyables romans qui inondaient naguère notre littérature. Heureusement le bon sens public a déjà fait justice de ces charges du moyen âge, de cette prétendue étude du passé, sans goût, sans science et sans foi. La mode du gothique est à la veille d'être enterrée; et les pieux efforts des hommes qui se sont dévoués à l'œuvre de la régénération, seront bientôt à l'abri d'une confusion humiliante avec l'exploitation de ceux qui spéculent sur la vogue et sur toutes les débauches de l'esprit.

Est-ce la seconde ou bien la dernière place qu'il faut assigner aux théoriciens et aux praticiens du vieux classicisme? S'il fallait ne tenir compte que de la valeur, de l'influence ou de la popularité de leurs œuvres et de leurs doctrines, en vérité, ce ne serait que *pour mémoire* qu'on aurait le droit de les mentionner. Mais, puisqu'ils occupent toutes les positions officielles, puisqu'ils ont à peu près le monopole de l'influence gouvernementale, puisqu'ils s'y sont constitués comme dans une citadelle d'où ceux qui font quelque chose se vengent de la réprobation générale qui s'attache à leurs œuvres, en repoussant opiniâtrément les talents qui ont brisé leur joug, et d'où ceux qui ne font rien s'efforcent d'empêcher que d'autres ne puissent faire plus qu'eux-mêmes; puisque surtout ils ont encore la haute main sur tous les trésors de l'Etat consacrés à l'éducation de la jeunesse artiste, il ne faut jamais se lasser de les attaquer, de battre en brèche cette suprématie qui est une insulte à la France, jusqu'à ce que l'indignation et le mépris public aient enfin pénétré dans le sanctuaire du pouvoir pour en chasser ces débris d'un autre âge. Du reste, on a la consolation de sentir que, s'ils peuvent encore faire beaucoup de mal, briser beaucoup de carrières, tuer en germe beaucoup d'espérances précieuses, leur règne n'en touche pas moins à sa fin; il ne leur sera pas donné

(911) Avec M. Orsel, il est juste de citer MM. Périn et Roger, chargés comme lui de la décoration à fresque des chapelles du baptême, du mariage et de la sainte Vierge à Notre-Dame de Lorette. Ils ont lutté courageusement ensemble pendant les mauvais jours; et nous avons la confiance que le moment où le public sera appelé à juger leurs œuvres, signalera une nouvelle époque pour l'art religieux, en même temps que les âmes chrétiennes auront quelques moyens de se consoler des profanations de tout genre étalées dans cette prétendue église.

(912) Nous renvoyons nos lecteurs au bénitier modelé par M. Bion pour l'église de saint-Eustache, ainsi qu'à sa chaire destinée à l'église de Brou; au groupe de l'archange saint Michel, vainqueur de Satan, et à la statue de Dagobert, par M. Duseigneur, qui est destinée au musée de Versailles. M. Piel a publié dans l'*Européen* un voyage architectural en Allemagne, dont nous n'adoptons pas toutes les conclusions, mais qui est la première œuvre sérieuse sur cette matière. M. Hippolyte Durand a exposé de savantes et consciencieuses études sur Notre-Dame de l'Epine et Saint-Rémy de Reims. Il est chargé de la restauration de cette dernière église, et s'acquitte de cette mission importante à la satisfaction de tous les amis de l'art historique. Enfin, les travaux de restauration de la Sainte-Chapelle et du prieuré de Saint-Martin des Champs à Paris, ont assez fait connaître M. Lassus, qui vient d'être chargé par le gouvernement, en même temps que M. Amaury Duval, d'une monographie de la cathédrale de Chartres, dont les premiers travaux surpassent en exactitude, en beauté et en intelligence, tout ce que nous connaissons en ce genre.

de flétrir longtemps encore de leur souffle malfaisant l'avenir et le génie d'une jeunesse digne d'un meilleur sort; la publicité fera justice de ces ébats du classicisme expirant, qui seraient si grotesques, s'ils n'étaient encore plus funestes; les concours de Rome les tueront. Nous ne subirons pas toujours le règne d'hommes qui ont l'à-propos de donner pour sujet aux élèves, en l'an de grâce 1837, *Apollon gardant les troupeaux chez Admète*, et *Marius méditant sur les ruines de Carthage.*

Une troisième espèce d'adversaires, et, selon nous, la plus dangereuse, ce sont les critiques. Nous entendons sous ce nom les écrivains qui, dans divers journaux, sont chargés de traiter les questions d'art. Tous ces juges souverains et sans appel semblent s'être donné le mot pour étouffer, soit par un silence convenu, soit par des blâmes amers, tout ce qui porte l'empreinte d'une régénération religieuse dans l'art. En attaquant la juridiction de ce haut tribunal, nous avons besoin de répéter ce que nous avons dit en commençant, savoir: que nos observations et nos plaintes roulent uniquement sur la partie religieuse des différentes branches de l'art; pour le reste, nous nous déclarons de nouveau tout à fait incompétents. Mais lorsqu'il s'agit de l'avenir d'un élément si essentiel et si intime de la forme religieuse, élément qui s'adresse ou qui est censé du moins s'adresser aux masses catholiques, nous nous sentons le droit de protester selon la mesure de nos forces contre cette ligue mauvaise, dont les organes impitoyables sont campés dans les journaux les plus accrédités, et même dans ceux plus spécialement consacrés aux arts (913). Si cette ligue devait triompher, c'en serait fait assurément de toute espèce d'école religieuse en France. Dès qu'un jeune homme montre dans ses œuvres quelque tendance à marcher dans une voie plus pure et plus rationnelle que celle qui lui est tracée à l'Ecole des Beaux-Arts, ou par l'exemple des maîtres en vogue, ses œuvres et sa tendance sont aussitôt censurées avec l'animosité la plus cruelle. Le mot de *pastiche* lui est jeté avec un froid mépris, comme une flétrissure dont il ne doit jamais se relever. On lui impute comme un crime de copier servilement les *écoles gothiques*, et ce reproche lui est fait par des hommes qui, à chaque ligne de leurs écrits, montrent l'ignorance la plus profonde de tout ce qui touche à ces malheureuses écoles *gothiques*; par des hommes dont les paroles prouvent qu'ils n'ont jamais vu, ou du moins jamais regardé un tableau de l'époque qu'ils voudraient mettre au ban de l'intelligence humaine; par des hommes qui donnent chaque jour l'exemple de cette confusion historique que nous relevions plus haut comme très-regrettable chez les ecclésiastiques, mais qui est bien autrement inexcusable chez ceux qui se sont investis du droit de régenter l'art passé, présent et à venir. Ils ne savent pas même distinguer entre leurs contemporains; ils déclarent avec la plus risible certitude que MM. Ingres et Overbeck suivent la même ligne; ils vous disent que la *sainte Cécile* de M. Delaroche rappelle le *style gothique du Pérugin* (914); d'autres, à propos du même tableau, n'ont-ils pas été parler de Giotto et d'Orgagna, comme étant du XVe et du XVIe siècle? Après quoi, dans la même phrase, ils accouplent deux ou trois de ces grands noms, pour asseoir sur eux un jugement tantôt méprisant, tantôt dédaigneusement protecteur, et établir des rapprochements inouïs entre des hommes qui n'ont jamais rien eu de commun entre eux, si ce n'est d'être également ignorés de ceux qui en parlent de la sorte. Et voilà les censeurs qui donnent ou ôtent, à leur gré, le droit de cité dans l'art! Voilà les aristarques à qui nous reconnaîtrions le droit de former nos idées sur le beau! Ce n'est pas tout: après qu'ils ont ruiné autant qu'il dépend d'eux la pratique du vrai beau, il nous faut subir leurs théories, apprécier tout ce qu'elles renferment de pur, de satisfaisant et de fécond, tout ce qu'elles promettent de gloire et d'originalité à l'avenir de l'art en France. Il faut entendre les uns proclamer et appeler de tous leurs vœux une réaction plus ou moins effrontée en faveur des nudités, l'apothéose de la chair, le retour aux classiques turpitudes de la mythologie; ils nous trouvent déjà trop loin des saletés de Boucher et de Vanloo, des solennelles nudités de l'empire: on dirait qu'il n'y a plus assez de barons à l'Académie pour les servir à leur gré. Les autres, avec une outrecuidance despotique, s'indignent de ce que nous ne restions pas cloués au XVIe siècle; ils veulent bien reconnaître que les Grecs et les Romains ne sont plus de mise, mais le paganisme de la renaissance, mitigé par la civilisation italienne, travesti à l'usage de ces tyranneaux de l'Italie, les plus corrompus et les plus sacriléges qu'on vit jamais; voilà le beau idéal, qu'il n'est pas donné au génie chrétien, au génie national de dépasser! Mais quels que soient leurs dissentiments intérieurs, leurs différents degrés de pudeur et de science, on peut être sûr qu'ils se trouveront tous d'accord pour combattre, en bataille rangée, contre ceux qui chercheront à ramener, dans l'art religieux, l'esprit chrétien, dont ils ont décrété unanimement la mort et la sépulture, au sein des vieilleries des temps barbares. Eh bien! on peut le leur prédire hardiment, leur arrêt sera cassé; malgré leur union et leur acharnement, ils seront débordés: l'instinct de la jeunesse ne se laissera pas égarer; les idées marcheront, et un beau jour ces arbitres re-

(913) Nous devons faire une exception éclatante en faveur de l'*Européen*, recueil dont plusieurs articles en matière d'art sont dictés par une science profonde et le sentiment le plus pur des exigences de la pensée chrétienne.

(914) C'est écrit, mais il faut le lire pour le croire, dans le *Temps*, article sur le salon de 1837.

doutables se réveilleront tout seuls sur leur tribunal abandonné. J'en prends à témoin et le nombre toujours croissant des jeunes gens qui bravent la malveillance et l'injustice pour suivre la voie nouvelle, et l'intérêt toujours plus vif que met le public à étudier leurs essais, malgré les avertissements zélés que distribue chaque matin le journal de chacun. Mais si l'empire de la critique, telle qu'elle est actuellement organisée, doit s'écrouler, elle n'en est pas moins très-puissante à l'heure qu'il est. Pour la braver et lui survivre, il faut aux nouveaux adeptes de l'art chrétien, non pas l'ardeur d'une réaction momentanée, non pas l'élan d'un jeune courage, mais l'énergie intime, l'enthousiasme calme et contenu, le dévouement religieux à ce qui est immortel, et cette modestie silencieuse en face de l'injustice qui semble l'ignorer encore plus que la dédaigner : toutes vertus bien rares et bien difficiles, mais dont le grand et saint Overbeck au fond de son atelier solitaire de Rome fournit le modèle le plus accompli et le plus encourageant.

Signalons en quatrième lieu une autre classe d'adversaires qui semblerait rentrer dans la précédente, mais qui offre des caractères distincts. Nous voulons parler d'un certain nombre d'écrivains sur l'art, lesquels, dominés par ces visions vagues et ambitieuses qui sont le signe à la fois de la grandeur et de la faiblesse de notre temps, voudraient lancer l'art dans des voies inconnues et impossibles à déterminer, au risque de le voir s'égarer ou périr d'impuissance. Ils parlent bien des conditions essentielles à l'art religieux en général ; ils connaissent les produits de l'ancien art chrétien ; ils les apprécient même sous quelques rapports ; ils les ont étudiés avec plus ou moins de conscience et de profondeur ; mais, entraînés par je ne sais quelle impulsion *humanitaire*, ils font chorus avec les adorateurs du paganisme et de la renaissance, pour déclamer contre le moyen âge en général, pour confondre l'art de cette époque dans leurs rancunes contre la féodalité, pour protester contre toute tendance qui semblerait ressusciter cette époque même en peinture. Ils veulent qu'on n'étudie les chefs-d'œuvre du passé chrétien que le temps nécessaire pour asseoir un jugement souvent superficiel sur des noms trop ignorés, pour leur assigner une place honorable dans la grande révolution de l'humanité ; après quoi ils lancent l'art dans un orbite immense et vague, dont il est impossible de découvrir le but au milieu de leurs formules éclectiques, dont il est impossible surtout de retirer aucune application pratique pour réparer les dommages et combler les vides des temps où nous vivons. En un mot, ils veulent faire *une philosophie de l'art*. Déplorable erreur ! nous ne craignons pas le dire, du moins en ce qui touche à l'art religieux, si cette philosophie ne doit consister, comme celle qu'on nous offre, qu'en un certain nombre de formules arbitraires, qui nous autoriseront à renier le passé pour nous livrer aveuglément aux hasards de l'avenir. Malheur à l'art, si cette tendance se communiquait à beaucoup de jeunes artistes : sa régénération chrétienne deviendrait impossible ! Qu'on le sache donc bien, il en est de l'art religieux comme de la religion elle-même. Quand on est réduit à faire de la philosophie religieuse, c'est qu'il n'y a plus de religion ; quand on fait de la philosophie de l'art, c'est qu'il n'y a plus d'art. Dans l'art chrétien il ne peut y avoir rien de nouveau au fond, pas plus que dans le christianisme lui-même. L'un tient à l'autre par d'indissolubles nœuds. D'ailleurs n'invente pas qui veut ; ceux-là surtout qui croient et qui veulent inventer sont justement ceux qui inventent le moins. Le génie, dans l'art comme dans tout, n'a jamais été le fruit de la préméditation, du calcul ou du raisonnement ; c'est le fruit de ce que les uns appellent le hasard et les autres l'inspiration d'en haut. Il y a une fin de non-recevoir bien facile à opposer aux auteurs de ces théories ambitieuses : c'est de leur demander ce qu'il faut faire actuellement pour bâtir et orner nos églises, et répondre aux divers besoins des populations religieuses, en attendant qu'eux ou les artistes qu'ils ont en vue, s'il y en a, aient inventé quelque nouveau progrès. Quant à nous, nous répondrons franchement qu'il faut tout bonnement marcher sur les traces des grands artistes chrétiens, au risque de se borner à les copier et de procurer à ses œuvres la terrible dénomination de *pastiches*. Le champ du véritable art chrétien est, Dieu merci, assez vaste, depuis les peintures des catacombes jusqu'à la *Dispute du Saint-Sacrement*, depuis les sculptures de l'école de Pise jusqu'aux apôtres de Nuremberg ; depuis l'Abbaye-aux-Hommes de Caen jusqu'à la cathédrale d'Orléans. Oui, encore une fois, étudiez, fût-ce au risque de les imiter servilement, les grands hommes qui ont fait de si grandes œuvres : étudiez-les dans ces œuvres d'abord, puis dans leur vie, dans leurs croyances, dans le fécond et sublime symbolisme dont leurs travaux n'ont été que l'expression. L'étude sérieuse, consciencieuse, amoureuse, conduira à l'inspiration, et l'originalité ne manquera pas ; nous en avons pour témoin les Overbeck, les Veith, les Cornelius, les Hess, toutes les splendeurs de la glorieuse école d'Allemagne.

Nous arrivons enfin à ce que nous ne pouvons ni ne voulons regarder comme la disposition hostile d'une dernière classe d'adversaires, mais à ce qui n'en est pas moins l'obstacle le plus grave et peut-être le plus difficile à surmonter que présente l'état actuel des choses, c'est-à-dire l'indifférence et l'éloignement du clergé pour les idées que nous exposons. Quand on songe au grand nombre de travaux que le clergé fait exécuter ou sur lesquels il influe indirectement, il est évident que, tant qu'il n'interviendra pas d'une manière décisive en faveur de la régénération chrétienne et rationnelle de l'art, cette régénération manquera de l'impulsion la plus efficace et du

secours le plus naturel. Malheureusement, qu'il nous soit permis de le dire, dans le moment actuel le clergé est en général assez indifférent à tout ce qui se fait pour le salut de l'art religieux; beaucoup de ses membres ignorent l'histoire et les règles de cet art; ils ne comprennent guère les monuments admirables qu'ils en possèdent, et surtout ils acceptent et consacrent avec le plus aveugle empressement le règne du paganisme dans tous les travaux qui se font journellement dans nos églises. Nous savons qu'il y a d'honorables exceptions et nous nous faisons un devoir de signaler celles qui sont à notre connaissance. Mgr l'évêque de Belley (915), par exemple, se montre aussi préoccupé qu'aurait pu l'être un pontife des plus beaux siècles de l'Eglise, du maintien et du progrès de l'esprit chrétien dans les monuments de son diocèse. Les archevêques d'Avignon et de Bordeaux, les évêques de Nevers, du Mans, de Rodez, de Gap, du Puy, de Versailles, ont fait des circulaires qui manifestent le plus louable esprit de conservation et de respect pour la vénérable antiquité. Il y a même au séminaire du Mans un cours d'archéologie chrétienne dont le fondateur, M. l'abbé Chevraux, a mérité récemment une médaille d'or, décernée par la société que préside M. de Caumont. Nous croyons qu'il y a au petit séminaire de Saint-Germer, près Beauvais, un cours semblable. On a vu dernièrement dans les journaux que M. l'abbé Devoucoux, savant autunois, avait fait découvrir les magnifiques sculptures du portail de la cathédrale d'Autun, recouvertes à dessein, au XVIIIe siècle, par une épaisse couche de plâtre, afin de pouvoir y plaquer un gros médaillon digne de cette malheureuse époque. M. Gros, vicaire-général du diocèse de Reims, se distingue par sa sollicitude pour les anciens monuments religieux, et par le concours éclairé qu'il a prêté à M. Didron, chargé par M. Guizot de dresser la statistique monumentale de cette partie de la Champagne. A Troyes, la délicieuse église de Saint-Urbain, élevée au XIIIe siècle par le Pape Urbain IV sur le site de l'échoppe du cordonnier qui lui avait donné le jour, cette église, témoignage sublime de l'humilité et de la piété du pontife, et en même temps modèle du plus beau style ogival, est heureusement entre les mains d'un jeune curé, M. l'abbé Bourcelot, qui, à force de sacrifices et de zèle, est venu à bout de la doter d'un autel plus en harmonie avec l'édifice lui-même que les monstrueux placages qui défigurent presque toutes les autres églises de cette ville si riche en monuments gothiques. Son amour pour l'art chrétien ne s'arrêtera pas là : peut-être verrons-nous, grâce à ses soins et à l'appui d'un préfet véritablement ami de la belle architecture, s'achever ce noble édifice. Nous savons encore qu'il y a un jeune curé de Nantes, M. l'abbé Fournier, qui, aidé par plusieurs paroissiens instruits, a conçu le plan de rebâtir son église sur un modèle du moyen âge. Que Dieu le conduise (916)! Ce sont là des symptômes heureux et consolants, et certes, dans d'autres parties de la France, on en pourrait recueillir beaucoup de semblables. Mais, hélas ! ce ne sont toujours que des exceptions. La grande majorité du clergé n'en est pas encore là, il s'en faut (917). Nous le disons avec une profonde douleur, avec une douleur augmentée de tout le respect, de tout le filial amour que nous portons à ce vénérable corps, le clergé est en général indifférent à la renaissance ou à l'existence de l'élément chrétien dans l'art, et cette indifférence ne saurait provenir que de son ignorance fâcheuse sur cette grave matière. Qu'il nous pardonne cette expression peut-être trop franche de la vérité, arrachée par la conviction et de longues études au cœur du plus dévoué de ses enfants, de celui qu'il trouvera toujours au premier rang de ses défenseurs.

A Dieu ne plaise que nous regardions cette ignorance comme intentionnelle, que nous reprochions au clergé comme une faute ce que nous envisageons seulement comme un très-grand malheur. Nous savons mieux que personne toutes les difficultés contre lesquelles il aurait fallu lutter pour être arrivé aujourd'hui au point que nous voudrions lui voir occuper. Des persécutions et des épreuves trop longues ont dû naturellement détourner les anciens du sanctuaire de ce genre d'études; et, depuis la paix de l'Eglise, le nombre des prêtres a été trop petit pour qu'ils eussent pu dérober au service des paroisses les loisirs nécessaires à l'examen de ces grandes questions. Ils n'ont fait d'ailleurs que recueillir la succession de trois siècles d'inconséquences et d'erreurs que l'on pourrait, à plus juste titre, reprocher à quelques-uns de leurs prédécesseurs. Ceux-ci, en effet, procédaient avec une logique désespérante à la destruction méthodique de tout ce qui pouvait leur rappeler le mieux la glorieuse antiquité du culte dont ils étaient les ministres. Il ne serait pas resté une seule de nos cathédrales gothiques, si ces masses indestructibles n'avaient fatigué leur déplorable courage; mais on peut juger de leurs intentions par certaines façades et certains intérieurs qu'ils ont réussi à arranger à leur gré. C'est grâce à eux qu'on a vu tomber ces merveilleux jubés, barrière admirable entre le Saint des Saints et le peuple fidèle, aujourd'hui remplacée par des grilles en fer creux! Non contents de l'envahissement des statues et des

(915) Mgr Devie.

(916) L'architecte chargé de la reconstruction est M. Piel, que nous avons nommé plus haut et qui est mort sous le froc de Saint-Dominique. Cette belle église a été terminée et livrée au culte depuis quelques années (1856).

(917) On se rappelle que ceci était écrit en 1837. Une transformation heureuse et complète s'est effectuée depuis cette époque.

tableaux païens sous des faux noms, on les vit, pendant le cours du XVIIIe siècle, substituer presque partout à l'antique liturgie, à cette langue sublime et simple que l'Eglise a inventée et dont elle seule a le secret, des hymnes nouvelles, où une latinité empruntée à Horace et à Catulle dénonçait l'interruption des traditions chrétiennes (918). On les vit ensuite défoncer les plus magnifiques vitraux, parce que sans doute il leur fallait une nouvelle lumière pour lire dans leurs nouveaux bréviaires ; puis encore abattre les flèches prodigieuses qui semblaient destinées à porter jusqu'au ciel l'écho des chants antiques qu'on venait de répudier. Après quoi, assis dans leurs stalles nouvelles, sculptées par un menuisier classique, il ne leur restait plus qu'à attendre patiemment que la révolution vînt frapper aux portes de leurs cathédrales, et leur apporter le dernier mot du paganisme ressuscité, en envoyant les prêtres à l'échafaud et en transformant les églises en temples de la Raison.

Mais grâce pour leur ombre! ils avaient l'excuse de s'être laissés entraîner par le torrent qui a entraîné la société tout entière, depuis les soirées platoniciennes des Médicis, jusqu'aux courses de char ordonnées par la Convention au Champ-de-Mars. Eussent-ils voulu d'ailleurs n'employer que des artistes chrétiens, où les auraient-ils trouvés au milieu de la désertion générale? Ainsi donc réclamons des plus sévères aristarques indulgence pour le passé. Le clergé y a tous les droits. Mais la pourrons-nous réclamer de même pour l'avenir? Déjà l'on commence à s'étonner de ce que si peu de ses membres ont jugé digne de leur attention et de leur dévouement ce que les indifférents appellent l'*art chrétien*. On s'étonne à bon droit de voir que si cet art, qui constitue une des gloires les plus éclatantes du catholicisme, est reconnu, est apprécié aujourd'hui, c'est grâce aux efforts de savants laïcs, protestants, étrangers, d'hommes presque tous imbus de la funeste théorie de *l'art pour l'art*, tandis que le clergé et les catholiques français s'en occupent à peine (919). On s'étonne de ce que toutes les fatigues et toute la gloire de cette grande œuvre soient livrées sans partage à des écrivains tels que MM. de Caumont, de Laborde, Didron, Magnin, Mérimée, Vitet, dont les travaux, du reste, si savants et si méritoires, ne portent pas la moindre trace d'esprit religieux; on s'en étonne, disons-nous ; mais, après tout, il n'y a là qu'une conséquence toute naturelle d'un fait encore bien autrement étonnant: c'est qu'il n'y a pas peut-être cinq séminaires en France, sur quatre-vingts, où l'on enseigne à la jeunesse ecclésiastique l'histoire de l'Eglise! Chose merveilleuse et déplorable à la fois, l'histoire de l'Eglise, cette série d'événements et d'individus gigantesques, qui préoccupe aujourd'hui tant d'esprits complétement étrangers, sinon hostiles, aux convictions religieuses ; cette manifestation continuelle d'une force supérieure à celle de l'homme, semblerait au premier abord n'être indifférente qu'au clergé catholique. Veut-on acquérir quelques notions justes et impartiales sur les grands hommes et les grandes époques de cette histoire? veut-on savoir ce qu'étaient les croisades, saint Grégoire VII, Innocent III, saint Louis, saint Thomas, Sixte-Quint, il faut avoir recours à des livres traduits des protestants allemands ou aux écrits trop rarement orthodoxes de M. Michelet, de M. Villemain et de M. Guizot. C'est en vain qu'on s'adresserait au clergé français, successeur et représentant de ces noms glorieux parmi nous; on courrait risque de rencontrer, parmi ses publications nouvelles, les exagérations gallicanes de Fleury, ou la *Dévotion réconciliée avec l'esprit*, par un prélat du dernier siècle (920).

Comment se ferait-il donc que, dépourvu de connaissances étendues et approfondies sur les événements et les personnages des temps qui ont enfanté l'art chrétien, le clergé pût apprécier les produits de cet art qui tient par les liens les plus intimes à ce que l'histoire a de plus grand et de plus important? Comment aurait-il appris à distinguer les œuvres fidèles aux bonnes traditions, ou qui manifestent une tendance à y retourner, de toutes celles qui les parodient et les déshonorent? Il faut bien cependant qu'il se hâte de revenir à cette étude et à cette appréciation, sous peine de laisser porter une grave atteinte à sa considération dans une foule d'esprits sérieux. Des faits trop nombreux viennent chaque jour à l'appui d'adversaires malveillants. On a déjà dit que, pour entendre la musique religieuse, il fallait aller à l'opéra ou aux concerts publics, tandis que la musique théâtrale se retrouve dans les églises. Craignons qu'on ne dise bientôt que l'art religieux a des sanctuaires dans le cabinet des amateurs, dans les boutiques des marchands de curiosités, dans les galeries du gouvernement, partout enfin, excepté dans l'église! Nous avons entendu le curé d'une ville importante, très-respectable comme prêtre, se montrer même scandalisé de cette expression d'*art chrétien*, et déclarer qu'il ne connaissait d'autre art que celui de *faire des chrétiens!* Ce n'était ici que l'expression un peu crue d'une idée trop générale. Citons un exemple borné, mais significatif, de

(918) On connaît le dicton si juste que fit naître cette métamorphose : *Accessit latinitas, recessit pietas.*

(919) Nous devons cependant faire une exception en faveur de M. l'abbé Pavy, auteur de plusieurs excellentes monographies sur des églises de Lyon ; de M. l'abbé Tron, qui vient de mettre au jour une description de Saint-Maclou, de Pontoise ; et de M. Gilbert, qui a publié des descriptions des cathédrales de Paris, Chartres, Amiens, Rouen, de l'ancienne abbaye de Saint-Ouen de la même ville, de Saint-Riquier et de Saint-Wulfran d'Abbeville.

(920) *Voir* la note 917.

cette déplorable absence du sentiment de l'art chrétien. On a moulé depuis plusieurs années quelques-unes des plus belles madones de nos belles églises gothiques, entre autres celle de Saint-Denis, qui a été transportée à Saint-Germain-des-Prés (921). Ces modèles exquis de la beauté chrétienne se trouvent chez la plupart des marchands où le clergé et les maisons religieuses, les frères des écoles chrétiennes, etc., se fournissent des images qui leur sont nécessaires. Il semble que leur choix pourrait se fixer sur ces monuments de l'antique foi, que le zèle de quelques jeunes artistes a mis à leur portée. Eh bien ! il n'en est rien ; ils sont unanimes pour préférer cette horrible Vierge du dernier siècle, de Bouchardon, que l'on retrouve dans toutes les écoles, dans tous les couvents, dans tous les presbytères ; cette Vierge au front étroit, à l'air insignifiant et commun, aux mains niaisement étendues, figure sans grâce et sans dignité, qu'on dirait inventée à dessein pour discréditer le plus admirable sujet que la religion offre à l'art. Que penser ensuite, pour ne pas étendre nos observations hors de Paris, de cette chapelle Saint-Marcel, récemment érigée dans Notre-Dame (922), monstrueuse parodie de cette architecture gothique dont on avait le plus beau modèle dans l'église même, et où, par un raffinement exquis de barbarie, on a été peinturlurer en marbre et dorer une espèce d'arcade qui semble avoir la prétention d'être ogivale ? On sait qu'à Saint-Merry, ou Médéric, dans une restauration récente, c'est le diable qui occupe la place de Dieu et qui préside à l'assemblée des saints ; nouveau système de symbolisme théologique, affirmé par M. Godde, architecte des églises de Paris et grand-prêtre du vandalisme municipal. Est-il possible que de pareilles choses se passent en 1837, dans la métropole de Paris et de la France ? Et que sera-ce encore, s'il ne s'élève pas du sein du clergé une seule voix pour protester contre cet incroyable projet, qui tend à transformer en sacristie la chapelle propre de la Sainte-Vierge, située au chevet de la basilique, en violant ainsi l'éternelle règle de l'architectonique chrétienne, telle que toutes nos cathédrales nous la révèlent, en remplaçant par un lieu d'habillement et de comptabilité ce sanctuaire suprême, ce dernier refuge de la prière que la tendre piété de nos pères avait toujours réservé au point culminant de l'église, au sommet de la croix, pour cette vierge-mère dont Notre-Dame est un des plus beaux temples (923) ?

Enfin, quand finira-t-on de voir s'élever, avec l'approbation du clergé ou par ses soins directs, des édifices comme Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Pierre du Gros-Caillou, Saint-Denis du Saint-Sacrement, Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, la chapelle de MM. les Lazaristes, rue de Sèvres, où repose le corps de Saint-Vincent de Paul, indignes masures dont les formes lourdes et étriquées à la fois ne sont conformes qu'au genre classique et païen, contemporain de la réforme ; tandis que, par la contradiction la plus bizarre, les protestants construisent dans Paris une assez jolie chapelle gothique sur le patron inventé et consacré par le catholicisme ?

En vérité, quand on rapproche ce dernier fait de la quantité d'églises gothiques que l'on voit bâtir chaque jour en Angleterre, et du soin religieux avec lequel les protestants anglais et allemands conservent le caractère général jusqu'aux moindres ornements des belles cathédrales catholiques que la réforme a fait tomber entre leurs mains, on est tenté de croire que le protestantisme a usurpé le monopole de l'art chrétien. Heureusement il n'en pas ainsi ; les nouvelles chapelles que les catholiques anglais fondent en grand nombre sont fidèlement copiées sur les anciennes églises qu'on leur a prises. Les jésuites viennent d'achever, à Oscott, un vaste collége avec une belle église, l'un et l'autre entièrement gothiques, et dont le plan aussi bien que les détails, rappellent les plus magnifiques abbayes du moyen âge. Au mois d'octobre de cette année, dans une seule semaine et dans le même canton, on a consacré trois belles églises et une abbaye de trappistes, du meilleur style gothique (924). Les catholiques d'Ecosse et d'Irlande suivent absolument le même système. Enfin le roi de Bavière, ce souverain si catholique et si généreusement dévoué à l'art, a fait restaurer avec autant de soin que de science, les belles églises de son royaume, surtout les cathédrales de Ratisbonne et de Bamberg : pour celle-ci le respect scrupuleux de l'art chrétien a été poussé si loin que l'on a relégué

(921) Puisque nous nommons cette statue célèbre, il nous est impossible de ne pas signaler le vandalisme qui a fait reléguer dans une obscure sacristie ce chef-d'œuvre de la sculpture chrétienne, tandis que dans la même église, à la chapelle de la Sainte-Vierge, l'on a intronisé un pitoyable marbre moderne que l'on doit au ciseau de feu Dupaty, de l'Académie des beaux-arts, digne au reste du fronton classique qui l'encadre en contradiction avec tout le reste de l'église, digne encore des affreuses fresques en grisaille qui la flanquent des deux côtés (1837). La statue de la vierge dont nous parlons est aujourd'hui placée à l'entrée du bas côté méridional.

(922) Dans le transept septentrional.

(923) Le gouvernement du roi Louis-Philippe a proposé aux Chambres en 1845 la restauration complète de Notre-Dame : ce projet fut accueilli avec empressement par les deux assemblées parlementaires. On verra plus loin le rapport fait par l'auteur à la Chambre des pairs sur le projet de loi qui a eu pour résultat de confier cette restauration aux mains habiles de MM. Viollet-Le Duc et Lassus, déjà signalés à l'attention publique et à la reconnaissance de tous les amis de l'art chrétien et national par l'excellente restauration de la sainte Chapelle.

(924) Ces trois églises sont celles de Grâce-Dieu Manor, de la Trappe de Notre-Dame du Mont Saint-Bernard et de Whitwick, toutes les trois construites aux frais d'un généreux néophyte, M. Ambroise Lisle Phillips. *Voy.* l'*Ami de la Religion* du 7 novembre 1837.

dans un cloître voisin tous les mausolées modernes, dont le classicisme païen formait un contraste choquant avec le style primitif de la basilique où reposent les corps sacrés de saint Henri et de sainte Cunégonde. Dans ses constructions nouvelles, ce prince a embrassé tous les genres d'architecture chrétienne, depuis la basilique des premiers siècles jusqu'au gothique parfait du quatorzième ; et il a su réserver les formes classiques pour le Valhalla, espèce de Panthéon historique qui n'a rien de commun avec la religion. C'est qu'en effet, puisque l'architecture moderne en est réduite à copier, il faut au moins savoir ordonner ces copies d'une manière conséquente et rationnelle. S'il y avait quelque nouvelle architecture bien séduisante, bien originale, on conçoit que le clergé se laissât séduire comme au moment de la renaissance; mais puisqu'on n'a encore rien pu inventer qui sorte des deux grandes divisions de l'antique et du moyen âge, du païen et du chrétien, pourquoi, au nom du ciel, aller choisir de préférence l'héritage du paganisme pour en faire hommage au Dieu des chrétiens ?

Qu'on ne nous objecte pas le surcroît de dépenses : mauvaise raison ou plutôt excuse mensongère, inventée par la routine et l'ignorance des architectes classiques. Il ne s'agit pas, dans l'état actuel, d'élever de ces vastes cathédrales, où presque chaque pierre est un monument de patience et de génie, œuvres gigantesques que la foi et le désintéressement peuvent seuls enfanter : il s'agit tout simplement de réparer, de sauver, de guérir les blessures de celles qui existent, et puis de bâtir çà et là quelques églises de paroisses petites et simples. Or, des calculs désintéressés ont prouvé qu'il n'en coûterait pas plus (peut-être moins), pour adopter le système ogival ou cintré, sans abondance d'ornements, que pour écraser le sol des masses opaques et percées de parallélogrammes que l'on construit de nos jours. Si nous sommes plus pauvres que les Anglais, nous sommes, je pense, plus riches que les malheureux paysans d'Irlande. Cependant ces pauvres serfs, tout épuisés qu'ils sont par la famine, les rentes qu'il leur faut payer à leurs seigneurs absents du pays, et les dîmes que leur extorque le clergé anglican ; ces ilotes, qui n'ont que bien rarement du pain à manger avec leurs pommes de terre ; ces martyrs perpétuels, obligés, après avoir gorgé de leurs dépouilles un clergé étranger, de nourrir encore celui qui les console dans leur misère, et de faire une liste civile à O'Connell, ce roi de la parole qui les conduit à la liberté ; ces Irlandais bâtissent eux aussi des églises pour abriter leur foi, qui ose enfin se montrer au grand jour; et toutes ces églises sont gothiques (925) ! Comme dans toute l'Europe, après la grande frayeur de la fin du xe siècle, le sol de cette pauvre Irlande, tout fraîchement délivrée d'une affreuse servitude, se couvre d'une blanche parure d'églises dignes de ce nom ! *Excutiendo se met, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem induit.* (Radulph. Glaber, III, 4.) Ils viennent, cette année même, de faire consacrer une belle cathédrale par leur archevêque patriote, Mgr M'Hale, à Tuam. Voilà ce qu'ils font, ces glorieux mendiants ! Et nous, Français, nous sommes encore à nous traîner servilement dans l'ornière que nous a tracée le conseil des bâtiments civils !

Mais on nous objectera peut-être que le clergé n'est plus, comme autrefois, le maître absolu de tous les édifices religieux ; que, par une inconséquence ridicule et illégale, mais passée en usage dans nos mœurs administratives, il n'a plus le droit exclusif d'accepter ou de rejeter les œuvres d'art qu'on y place, les travaux qu'on y fait ; qu'il ne lui est pas libre de s'opposer aux déprédations qu'y commettent les architectes municipaux, ni d'empêcher le gouvernement de s'habituer à regarder les églises comme autant de galeries où il lui est loisible d'exposer à demeure les tableaux soi-disant religieux que la protection d'un député ou le caprice d'un employé subalterne aura fait acheter. Cela n'est que trop vrai ; mais il n'en est pas moins positif que le clergé fait exécuter une foule de travaux importants pour son propre compte ; c'est sur ceux-là que roulent nos observations précédentes. Il y a, en outre, beaucoup de petites communes en France qui, pour devenir paroisses et avoir un curé à elles, s'imposent de grands sacrifices pour construire à leurs frais des églises, sans autres conseils que ceux des prêtres du voisinage, sans autre surveillance que la leur. Ce serait là une voie aussi naturelle qu'honorable de rentrer dans le vrai. D'un autre côté, il est malheureusement incontestable que le clergé n'a manifesté que très-rarement son opposition au vandalisme des architectes officiels, au scandale des tableaux périodiquement octroyés aux églises. Il le pourrait cependant, nous en sommes persuadés, en s'appuyant sur ses droits imprescriptibles, et sur des textes de lois dont l'interprétation actuelle est abusive. Il le pourrait bien mieux encore en invoquant le bon sens et le bon goût du public, qui ne manquerait pas de réagir aussi sur l'esprit de l'administration. Il y aurait unanimité chez les gens de goût, chez les véritables artistes, pour venir au secours d'une protestation semblable de la part du clergé : l'opinion est délicate et sûre en ces matières, comme on l'a vu récemment lors des sages restrictions mises par Mgr l'archevêque de Paris à l'abus de

(925) Pour être exact, il faut avouer que la chapelle métropolitaine de *Marlborough-Street*, à Dublin, est bâtie dans le genre classique, parce que commencée il y a plusieurs années, à une époque où le mauvais goût était encore puissant, même en Angleterre, elle a été achevée d'après le plan primitif.

la musique théâtrale dans les églises ; la victoire serait bientôt gagnée. Quant à nous, si nous avions l'honneur d'être évêque ou curé, il n'y a pas de force humaine qui pût nous contraindre à consacrer des églises comme Notre-Dame-de-Lorette, à accepter des statues commes celles qu'on destine à la Madeleine, à subir des tableaux comme ceux que l'on voit dans toutes les paroisses de Paris, avec une pancarte qui annonce pompeusement qu'ils ont été *donnés par la ville* ou *le gouvernement*. En outre, si nous avions l'honneur d'être évêque ou curé, nous ne confierions jamais, pour notre propre compte, des travaux d'art religieux à un artiste quelconque, sans nous être assuré, non-seulement de son talent, mais de sa foi et de sa science en matière de religion : nous ne lui demanderions pas combien de tableaux il a exposés au Salon, ni sous quel maître païen il a appris à manier les pinceaux ; nous lui dirions : « Croyez-vous au symbole que vous allez représenter, au fait que vous allez reproduire ? ou, si vous n'y croyez pas, avez-vous du moins étudié la vaste tradition de l'art chrétien, la nature et les conditions essentielles de votre entreprise ? Voulez-vous travailler, non pour un vil lucre, mais pour l'édification de vos frères et l'ornement de la maison de Dieu et des pauvres ? S'il en est ainsi, mettez-vous à l'œuvre ; sinon, non. » Nous demandons pardon de la trivialité de la comparaison ; mais, en vérité, c'est le cas de renouveler la fameuse recette de la *Cuisinière bourgeoise* et de dire : « Pour faire une œuvre religieuse, prenez de la religion, etc.

Qu'on nous permette une dernière considération. Dans les beaux travaux qui ont paru jusqu'à présent en France sur l'art du moyen âge, et dont nous avons cité plus haut les auteurs, on remarque un vide que l'on peut dénoncer sans être injuste envers les hommes laborieux et intelligents qui ont ouvert la voie. Ce vide, c'est celui de l'idée fondamentale, du sens intime, de ce *mens divinior* qui animait tout l'art du moyen âge, et plus spécialement son architecture. On a parfaitement décrit les monuments, réhabilité leur beauté, fixé leurs dates, distingué et classifié leurs genres et leurs divers caractères avec une perspicacité merveilleuse ; mais on ne s'est pas encore occupé, que nous sachions, de déterminer le profond symbolisme, les lois régulières et harmoniques, la vie spirituelle et mystérieuse de tout ce que les siècles chrétiens nous ont laissé. C'est là cependant la clef de l'énigme ; et la science sera radicalement incomplète tant que nous ne l'aurons pas découvert. Or, nous croyons que le clergé est spécialement appelé a fournir cette clef, et c'est pourquoi nous regardons son intervention dans la renaissance de notre art chrétien et national, non-seulement comme prescrite par ses devoirs et ses intérêts, mais encore comme utile et indispensable aux progrès de cette renaissance et à sa véritable stabilité. En effet, par la nature spéciale de ses études, par la connaissance qu'il a, ou qu'il devrait avoir, de la théologie du moyen âge, des auteurs ascétiques et mystiques, des vieux rituels, de toutes ces anciennes liturgies, si admirables, si fécondes et si oubliées, enfin et surtout par la pratique et la méditation de la vie spirituelle impliquée par tous les actes qui se célèbrent dans une église, le clergé seul est en mesure de puiser à ces sources abondantes les lumières définitives qui manquent à l'œuvre commune. Qu'il sache donc reprendre son rôle naturel, qu'il revendique ce noble patrimoine, qu'il vienne compléter et couronner la science renaissante par la révélation du dernier mot de cette science. Qu'il ne croie pas en faire assez, lorsqu'il n'étudiera que les dates, la classification, les caractères matériels des anciens monuments : c'est là l'œuvre de tout le monde. Il n'y a pas besoin d'être prêtre, ni même catholique pour cela ; on en voit des exemples tous les jours. Le clergé a, dans l'art, une mission plus difficile, mais aussi bien autrement élevée.

En terminant, nous ne demanderons pas pardon de la brusque franchise, de la violence même, si l'on veut, que nous avons mise à protester contre les maux actuels de l'art religieux ; la vérité nous excusera, et nous vaudra l'indulgente sympathie des cœurs sincères et des intelligences droites. L'avenir nous justifiera. Si la lutte continue avec la même constance qui a été montrée jusqu'ici, si l'instinct du public se développe avec la même progression, on peut nourrir l'espérance d'une victoire prochaine. Il nous sera peut-être donné de voir de nos yeux des évêques qui ne rougiront pas d'être architectes, au moins par la pensée, comme leurs plus illustres prédécesseurs, et aussi décidés à repousser de leurs églises l'indécent, le profane, les innovations païennes, qu'à anathématiser une hérésie ou un scandale. Peut-être alors verrons-nous encore des artistes qui comprendront que la foi est la première condition du génie chrétien, et qui ne rougiront pas de s'agenouiller devant les autels qu'ils aspirent à orner de leurs œuvres. Quant à nous, si nos faibles paroles avaient pu ranimer quelque courage éteint ou porter une seule étincelle de lumière dans un esprit de bonne foi, notre récompense serait suffisante, et notre alliance se trouverait ainsi consommée avec ces jeunes artistes (926), qui se dévouent à

(926) La justice et la sympathie que nous éprouvons pour toutes les tentatives de régénération catholique de l'art, nous font un devoir de recommander à nos lecteurs des œuvres dont nous n'avons eu connaissance qu'après avoir terminé le travail qui précède.

Nous nommerons donc ici M. Baptiste Petit-Girard, qui semble appelé à régénérer l'art si délicieux de la miniature chrétienne ; M. Charles Vasserot, qui a exposé d'admirables études sur la cathédrale d'Amiens et les églises d'Amalfi ; M. Boileau qui, d'humble menuisier, est devenu sculpteur en bois pour doter l'église de Saint-Antoine de

faire rentrer dans l'art consacré au christianisme ces caractères de pureté, de dignité et d'élévation morale, seuls dignes de la majesté de ses mystères et de ses destinées immortelles. Tous ensemble, ne perdons pas courage, et saluons cet avenir qui doit remettre en honneur la loi antique et souveraine de l'art, cette loi si cruellement méconnue depuis trois siècles, qui proclame que *le beau n'est que la splendeur du vrai.*

Ce qui précède était écrit, lorsque dans une de ces vieilles *Vies des Saints,* toutes nourries de cette poésie de la foi qui a fait le charme et le bonheur de nos pères pendant tant de siècles, dans une de ces *légendes* volumineuses qu'on lisait jadis dans toutes les chaumières, et qui ont été mises de côté par le même esprit qui a défoncé les vitraux, badigeonné les cathédrales, rogné les flèches et métamorphosé les anciennes liturgies, nous avons trouvé une belle et touchante histoire qui nous semble pouvoir servir tout naturellement d'épilogue à notre travail, et que nous citerons dans son vieux langage :

« L'Eglise célèbre ce mesme jour la feste de cinq glorieux martyrs, qui estoient excellens sculpteurs et chrestiens, hormis Simplicien qui estoit payen, lequel voyant que les ouvrages de marbre et d'autres riches estoffes de ses quatre compagnons se trouvoient si parfaicts et accomplis, qu'en les eslabourant tout leur succédoit comme ils l'eussent pu désirer, là où au contraire il gastoit beaucoup d'outils de son art. Il demanda à Simphorien, qui estoit le premier de tous, d'où venoit cela? Il lui respondit que toujours, en prenant quelque instrument pour le travail, ils invoquoient le nom de Jésus-Christ leur Dieu, et luy remonstra si bien, que par la faveur de Notre-Seigneur il fut converty, et baptisé par un sainct evesque, nommé Cyrille, et mourut constamment avec ses quatre compagnons pour la foy chrestienne. D'autant que l'empereur leur ayant commandé de faire un ouvrage de certaine idole, entre plusieurs animaux, ils représentèrent bien au vif les animaux, mais ils ne voulurent jamais esbaucher l'idole... L'empereur sachant cela, cuida crever de despit, et fit faire des cercueils de plomb, dans lesquels il fit enfermer les cinq martyrs, et puis jeter au fond de la rivière, par lequel martyre ils achevèrent glorieusement le cours de leur pèlerinage, et gaignèrent la couronne d'immortalité (927). »

Disons-le franchement : de même que Simplicien alla de l'atelier au baptême, et du baptême au martyre, aussi faut-il que nos jeunes artistes, qui aspirent à régénérer l'art religieux, sachent aller avec simplicité au baptême de la foi, et braver ce martyre du ridicule et de l'invective que leur promet une impitoyable critique.

Compiègne d'une chaire gothique que son auteur a eu le bon esprit de rendre conforme aux anciens modèles : première chaire vraiment chrétienne et raisonnable qu'ait enfantée la France moderne. M. Boileau, âgé de 24 ans seulement, exécute en ce moment, et au compte du chapitre, deux chaires épiscopales pour la cathédrale de Beauvais. Enfin nous ne pouvons passer sous silence le livre d'Heures, qui a paru dernièrement, avec des compositions de M. Gérard Séguin, et dont chaque page est encadrée par des ornements dus à M. Daniel Ramée, d'une variété, d'une sévérité et d'une exactitude historique qui forment le plus agréable contraste avec le pitoyable abus qu'on fait du gothique dans la plupart des *illustrations* de nos jours. Ce livre offre une heureuse idée dont la réalisation est satisfaisante, et un heureux contraste avec d'autres productions du même genre. Il est à regretter seulement qu'on n'ait pas préféré la liturgie romaine à la liturgie parisienne, et que ces beaux encadrements du moyen âge servent d'accompagnement à des hymnes classiques du XVIIe et du XVIIIe siècle (Note de 1837.) La date qui précède suffit pour rappeler que s'il fallait compléter cette liste par tout ce qui s'est fait depuis dans le même ordre d'idées, elle deviendrait un volume. Telle qu'elle est, elle suffit pour indiquer les pas faits dès lors dans la bonne voie. Les *Annales archéologiques* fondées par M. Didron en 1840, forment dans leur XVIe volume, déjà paru, le répertoire le plus complet de ces tentatives de plus en plus satisfaisantes et nombreuses (Note de 1856.)

(927) *La Fleur des Saints*, p. 1037, au 8 novembre.

V.

DE L'ATTITUDE ACTUELLE DU VANDALISME

EN FRANCE.

(1838.)

Nous sommes engagés en ce moment dans une lutte qui ne sera pas sans quelque importance dans l'histoire, et qui tient, de près et de loin, à des intérêts et à des principes d'un ordre trop élevé pour être effleurés en passant. En fait, il s'agit simplement de savoir si la France arrêtera enfin le cours des dévastations qui s'effectuent chez elle depuis deux siècles, et spécialement depuis cinquante ans, avec un acharnement dont aucune autre nation et aucune autre époque n'a donné l'exemple ; ou bien si elle persévérera dans cette voie de ruines, jusqu'à ce que le dernier de ses anciens souvenirs soit effacé, le dernier de ses monuments nationaux rasé, et que, soumise sans réserve à

la parure que lui préparent les ingénieurs et les architectes modernes, elle n'offre plus à l'étranger et à la postérité qu'une sorte de damier monotone peuplé de chiffres de la même valeur, ou de pions taillés sur le même modèle.

Quoi qu'il en soit, et quel que doive être le résultat des tentatives actuelles en faveur d'un meilleur ordre de choses, il est certain qu'il y a eu, depuis un petit nombre d'années, un point d'arrêt; que si le fleuve du vandalisme n'en a pas moins continué ses ravages périodiques, du moins quelques faibles digues ont été indiquées plutôt qu'élevées, quelques clameurs énergiques ont interrompu le silence coupable et stupide qui régnait sous l'Empire et la Restauration. Cela suffit pour signaler notre époque dans l'histoire de l'art et des idées qui le dominent. C'est pourquoi j'ose croire qu'il peut n'être pas sans intérêt de continuer ce que j'ai commencé il y a cinq ans, de rassembler un certain nombre de faits caractéristiques qui puissent faire juger de l'étendue du mal et mesurer les progrès encore incertains du bien. J'ai grande confiance dans la publicité à cet égard; c'est toujours un appel à l'avenir, alors que ce n'est point un remède pour le présent. Si chaque ami de l'histoire et de l'art national tenait note de ses souvenirs et de ses découvertes en fait de vandalisme, s'il les soumettait ensuite avec courage et persévérance au jugement du public, au risque de le fatiguer quelquefois, comme je vais le faire aujourd'hui, par une nomenclature monotone et souvent triviale, il est probable que le domaine de ce vandalisme se rétrécirait de jour en jour, et dans la même mesure où l'on verrait s'accroître cette réprobation morale qui, chez toute nation civilisée, doit stigmatiser le mépris du passé et la destruction de l'histoire.

Il est juste de commencer la revue trop incomplète que je me propose de faire par le sommet de l'échelle sociale, c'est-à-dire par le gouvernement. Autant j'ai mis de violence à l'attaquer en 1833, autant je lui dois d'éloges aujourd'hui pour l'heureuse tendance qu'il manifeste en faveur de nos monuments historiques, pour la protection tardive, mais affectueuse, dont il les entoure. Ce sera un éternel honneur pour le gouvernement de juillet que cet arrêté de son premier ministre de l'intérieur, rendu presque au milieu de la confusion du combat et de toute l'effervescence de la victoire, par lequel on instituait un inspecteur général des monuments historiques, à peu près au même moment où l'on inaugurait le roi de la révolution. C'était un admirable témoignage de confiance dans l'avenir, en même temps que de respect pour le passé. On déclarait ainsi que l'on pouvait désormais étudier et apprécier impunément ce passé, parce que toute crainte de son retour était impossible. Cet arrêté nous a valu tout d'abord un excellent rapport (928) sur les monuments d'une portion notable de l'Ile-de-France, de l'Artois et du Hainaut, signé par le premier inspecteur général, M. Vitet. C'était, si je ne me trompe, depuis les fameux rapports de Grégoire à la Convention, sur la destruction des monuments, la première marque officielle d'estime donnée par un fonctionnaire public aux souvenirs de notre histoire. A cette première impulsion ont succédé, il faut le dire, de l'insouciance et de l'oubli, que l'on peut, sans trop d'injustice, attribuer aux douloureuses préoccupations qui ont rempli les premières années de notre révolution. Cependant le progrès des études historiques, fortement organisé et poussé par M. Guizot, amenait nécessairement celui des études sur l'art. Aussi vit-on ces études former un des objets du second comité historique, institué au ministère de l'instruction publique en 1834. Avec le calme revint une sollicitude plus étendue et plus vigoureuse; on demanda aux chambres et on obtint, quoique avec peine, une somme de 200,000 fr. pour subvenir aux premiers besoins de l'entretien des monuments historiques. M. le comte de Montalivet a mis le sceau à cette heureuse réaction en créant, le 29 septembre 1837, une commission spécialement chargée de veiller à la conservation des anciens monuments, et de répartir entre eux la modique allocation portée au budget sous ce titre. De son côté, M. de Salvandy, étendant et complétant l'œuvre de M. Guizot, a créé ce comité historique des arts et monuments que le rapport de M. de Gasparin a fait connaître au public, et qui, sous l'active et zélée direction de cet ancien ministre, s'occupe avec ardeur de la reproduction de nos chefs-d'œuvre, en même temps qu'il dénonce à l'opinion les actes de vandalisme qui parviennent à sa connaissance (929). Enfin, M. le garde-des-sceaux, en sa qualité de ministre des cultes, a publié une excellente circulaire sur les mesures à suivre pour la restauration des édifices religieux, circulaire à laquelle il ne manquera que d'être suffisamment connue et répandue dans le clergé. Il faut espérer maintenant que la chambre des députés renoncera à la parcimonie mesquine qui a jusqu'à présent présidé à ses votes en faveur de l'art, et qu'elle suivra l'impulsion donnée par le pouvoir.

Il y a là, avouons-le, un contraste heureux et remarquable avec ce qui se passait sous la Restauration. Loin de moi la pensée

(928) Rapport à M. le ministre de l'intérieur sur les monuments, etc., des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais, par M. L. Vitet. Paris, de l'imprimerie royale, 1831. Depuis, M. Mérimée, qui a remplacé M. Vitet, a étendu la sphère de ses explorations et nous a donné deux volumes pleins de renseignements curieux sur l'état des monuments dans l'ouest et le midi de la France.

(929) Ce comité a duré jusqu'en 1852 époque où, sur le rapport de M. Fortoul, ministre de l'instruction publique, il a été renouvelé, et où plusieurs de ses membres les plus anciens et les plus actifs en ont été exclus.

d'élever des récriminations inutiles contre un régime qui a si cruellement expié ses fautes, et à qui nous devons, après tout, et nos habitudes constitutionnelles et la plupart de nos libertés; mais, en bonne justice, il est impossible de ne pas signaler une différence si honorable pour notre époque et notre nouveau gouvernement. Chose étrange! la Restauration, à qui son nom seul semblait imposer la mission spéciale de réparer et de conserver les monuments du passé, a été tout au contraire une époque de destruction sans limites; et il n'a fallu rien moins qu'un changement de dynastie pour qu'on s'aperçût dans les régions du pouvoir qu'il y avait quelque chose à faire, au nom du gouvernement, pour sauver l'histoire et l'art national. Sous l'Empire, quoique le mépris et la falsification du passé de la France fussent à l'ordre du jour, le ministre de l'intérieur, par une circulaire du 4 juin 1810, fit demander à tous les préfets des renseignements sur les anciens châteaux et les anciennes abbayes de l'Empire. J'ai vu des copies de plusieurs mémoires fournis en exécution de cet ordre; ils sont pleins de détails curieux sur l'état de ces monuments à cette époque, et il doit en exister un grand nombre au bureau de statistique. Sous la restauration, M. Siméon, étant ministre de l'intérieur, adopta une mesure semblable, mais on ne voit pas qu'elle ait produit des résultats. Le déplorable système d'insouciance qui a régné de 1816 à 1830, se résume tout entier dans cette ordonnance, qu'on ne pourra jamais assez regretter, par laquelle le magnifique dépôt des monuments historiques, formé aux Petits-Augustins, fut détruit et dispersé, sous prétexte de restitution à des propriétaires qui n'existaient plus, ou qui ne savaient que faire de ce qu'on leur rendait. Je ne sache pas, en effet, un seul de ces monuments rendus à des particuliers qui soit encore conservé pour le pays, et je serais heureux qu'on pût me signaler des exceptions individuelles à cette funeste généralité. Et cependant, malgré la difficulté bien connue de disposer de ces glorieux débris, on ne voulut jamais permettre au fondateur de ce musée unique, homme illustre et trop peu apprécié par tous les pouvoirs, à M. Alexandre Lenoir, de former un restant de collection avec ce que personne ne réclamait. Ce mépris, cette impardonnable négligence de l'antiquité chez un gouvernement qui puisait sa principale force dans cette antiquité même, s'étendit jusqu'au conservatoire de musique, puisque l'on a été disperser ou vendre à vil prix la curieuse collection d'anciens instruments de musique qui y avait été formée, ainsi que l'a révélé le savant bibliothécaire de cet établissement, M. Bottée de Toulmon, à une des dernières séances du comité des arts. Ce système de ruine, si puissant à Paris, se pratiquait sur une échelle encore plus vaste dans les provinces. Qui pourrait croire que, sous un gouvernement religieux et moral, la municipalité d'Angers, présidée par un député de l'extrême droite, ait pu installer un théâtre dans l'église gothique de Saint-Pierre? Qui pourrait croire qu'à Arles l'église de Saint-Césaire, regardée par les plus savants antiquaires comme une des plus anciennes de France, ait été transformée en mauvais lieu, sans qu'aucun fonctionnaire ait réclamé? Qui croirait que, au retour des rois très-chrétiens, il n'ait été rien fait pour arracher à sa profanation militaire le magnifique palais des papes d'Avignon? Qui croirait enfin qu'à Clairvaux, dans ce sanctuaire si célèbre, et qui dépendait alors directement du pouvoir, l'église si belle, si vaste, d'un grandiose si complet; cette église du XII[e] siècle que l'on disait grande comme Notre-Dame de Paris, l'église commencée par saint Bernard, et où reposaient, à côté de ses reliques, tant de reines, tant de princes, tant de pieuses générations de moines, et le cœur d'Isabelle, fille de saint Louis; cette église qui avait traversé, debout et entière, la République et l'Empire, ait attendu, pour tomber, la première année de la Restauration? Elle fut rasée alors, avec toutes ses chapelles attenantes, sans qu'il en restât pierre sur pierre, pas même la tombe de saint Bernard; et cela pour faire une place, plantée d'arbres, au centre de la prison qui a remplacé le monastère.

Pour ne pas nous éloigner de Clairvaux et du département de l'Aube, il faut savoir qu'il s'est trouvé un préfet de la Restauration qui a fait vendre au poids sept cents livres pesant des archives de ce même Clairvaux, transportées à la préfecture de Troyes. Le reste est encore là, dans les greniers d'où il les a tirés pour faire cette belle spéculation; et j'ai marché en rougissant sur des tas de diplômes, parmi lesquels j'en ai ramassé, sous mes pieds, du pape Urbain IV, né à Troyes même, fils d'un cordonnier de cette ville, et probablement le plus illustre enfant de cette province. Ce même préfet a rasé les derniers débris du palais des comtes de Champagne, de cette belle et poétique dynastie des Thibaud et des Henri le Large, parce qu'ils se trouvaient sur la ligne d'un chemin de ronde qu'il avait malheureusement imaginé. La charmante porte Saint-Jacques, construite sous François I[er]; la porte du Beffroy, ont eu le même sort. Un autre préfet de la Restauration, dans l'Eure-et-Loir, nous a-t-on dit, n'a éprouvé aucun scrupule à se laisser donner plusieurs vitraux de la cathédrale de Chartres, pour en orner la chapelle de son château. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'y a pas un département de France où il ne se soit consommé, pendant les quinze années de la Restauration, plus d'irrémédiables dévastations que pendant toute la durée de la République; non pas toujours, il s'en faut, par le fait direct de ce gouvernement, mais toujours sous ses yeux, avec sa tolérance, et sans éveiller la moindre marque de sa sollicitude.

Une pareille honte semble, Dieu merci,

être écartée pour l'avenir, quoique dans les allures du gouvernement actuel tout ne soit pas également digne d'éloges. Pourquoi faut-il, par exemple, qu'à côté des mesures utiles et intelligentes dont nous avons parlé plus haut, il y ait quelquefois des actes comme celui que nous allons citer? Une société s'est formée en Normandie, sous le titre de Société française, pour la conservation des monuments; elle a pour créateur M. de Caumont, cet infatigable et savant archéologue, qui a plus fait que personne pour populariser le goût et la science de l'art historique; elle a réussi, après maintes difficultés, à enrégimenter dans ses rangs les propriétaires, les ecclésiastiques, les magistrats, les artistes, non-seulement de la Normandie, mais encore des provinces voisines. Elle publie un recueil mensuel plein de faits et de renseignements curieux, sous le titre de *Bulletin monumental*; et, ce qui vaut encore mieux, avec le produit des cotisations de ses membres, elle donne des secours aux fabriques des églises menacées, et obtient ainsi le droit d'arrêter beaucoup de destructions, et celui plus précieux encore d'intervenir dans les réparations. Voilà, on l'avouera, une société qui n'a pas sa rivale en France, ni peut-être en Europe, et qui méritait, à coup sûr, l'appui et la faveur du pouvoir. Or, devine-t-on quel appui elle en a reçu? M. le ministre de l'intérieur lui a alloué la somme de *trois cents* francs, à *titre d'encouragement!* Que penser d'un encouragement de ce genre? Et n'est-ce pas plutôt une insulte, une véritable dérision, que de jeter cent écus à une association d'hommes considérables dans leur pays, et dont le zèle et le dévouement sont propres à servir de modèles au gouvernement? Espérons au moins que l'année prochaine ce délit contre l'art et l'histoire sera réparé d'une manière conforme au bon sens et à la justice.

Après le pouvoir central, il est juste de citer un certain nombre de magistrats et de corps constitués, qui ont noblement secondé son impulsion. Ainsi plusieurs préfets, parmi lesquels je dois spécialement désigner MM. les préfets du Calvados et de l'Eure; M. Gabriel, préfet à Troyes, après l'avoir été à Auch; M. Rivet, à Lyon; M. Chaper, à Dijon, et surtout M. le comte de Rambuteau, à Paris, se montrent pleins de zèle pour la conservation des édifices anciens de leurs départements. Ainsi, quelques conseils-généraux, et au premier rang ceux des Deux-Sèvres (930), de l'Yonne (931) et de la Haute-Loire, ont voté des allocations destinées à racheter et à réparer des monuments qu'ils estiment, à juste titre, comme la gloire de leurs contrées. Malheureusement ces exemples sont encore très-peu nombreux, et se concentrent dans la sphère des fonctionnaires les plus élevés, et par conséquent les plus absorbés par d'autres devoirs. Partout, ou presque partout, les archives départementales et communales sont dans un état de grand désordre; si dans quelques villes elles sont confiées à des hommes pleins de zèle et de science, comme, par exemple, à M. Maillard de Chambure, à Dijon; ailleurs, à Perpignan, il y a peu d'années qu'on découpait les parchemins en couvercles de pots de confiture; et, à Chaumont, on déchirait, tailladait et vendait à la livre tout ce qui ne paraissait pas être titre communal. Mais comment s'étonner de cette négligence, lorsqu'on voit la chambre des députés refuser, dans sa séance du 30 mai dernier, une misérable somme de 25,000 francs, destinée à élever des bibliothèques administratives dans quelques préfectures? Dans les administrations d'un ordre inférieur, dans le génie civil et militaire surtout, la ruine et le mépris des souvenirs historiques sont encore à l'ordre du jour (932). Et, lorsque nous mettons le pied sur le trop vaste domaine des autorités locales et municipales, nous retombons en plein dans la catégorie la plus vaste et la plus dangereuse du vandalisme destructeur. Qu'on me permette de citer quelques exemples.

Ce sont sans doute de fort belles choses que l'alignement des rues et le redressement des routes, ainsi que la facilité des communications et l'assainissement qui doivent en résulter. Mais on ne viendra pas à bout de me persuader que les ingénieurs et les architectes ne doivent pas être arrêtés dans leur omnipotence par la pensée d'enlever au pays qu'ils veulent servir, à la ville qu'ils veulent embellir, un de ces monuments qui en révèlent l'histoire, qui attirent les étrangers, et qui donnent à une localité ce caractère spécial qui ne peut pas plus être remplacé par les produits de leur génie et de leur savoir qu'un nom ne peut l'être par un chiffre. Je ne saurais admettre que cet amour désordonné de la ligne droite, qui caractérise tous nos travaux d'art et de viabilité modernes, doive triompher de la beauté et de l'antiquité, comme il triomphe à peu près partout de l'économie (933). Je ne saurais croire que le progrès tant vanté des

(930) La délibération de ce conseil-général, dans sa session de 1848, mérite d'être citée textuellement. Après avoir voté 4,000 fr., au lieu de 3,000 que le préfet proposait pour huit anciennes églises du département, le conseil demande que ces sommes ne soient employées que sous la direction de l'architecte du département et les avis de M. de la Fontenelle, membre correspondant des comités historiques établis près le ministère de l'instruction publique. Il recommande à M. l'architecte de veiller à ce qu'on ne fasse pas disparaître, comme il n'arrive que trop souvent, les parties de l'édifice qui rappellent l'état de l'art dans le pays, et qui méritent, par cela seul, d'être conservées de préférence par des réparations faites dans le même style.

(931) Celui-ci a sauvé, par sa généreuse intervention, deux églises aussi précieuses pour l'histoire que pour l'art : Vezelay, où saint Bernard prêcha la croisade, et Pontigny, qui servit d'asile à saint Thomas de Cantorbéry pendant son exil en France.

(932) Parmi les exploits du génie militaire, il faut citer le badigeonnage des vieilles fresques qui ornaient la chapelle de la citadelle de Perpignan, où a eu lieu le procès du général Brossard.

(933) On pourrait citer de nombreuses localités

sciences et des arts mécaniques doive aboutir en dernière analyse à niveler le pays sous le joug de cette ligne droite, c'est-à-dire de la forme la plus élémentaire et la plus stérile qui existe, au détriment de toutes les considérations de beauté et même de prudence. Ce ne serait vraiment pas la peine de se féliciter du talent des jeunes savants qui sortent de nos écoles, si ce talent se bornait à tailler la surface de la France et de ses villes en carrés plus ou moins grands, et à renverser impitoyablement tout ce qui se trouve sur le chemin de leur règle. C'est cependant là le principe qui semble prévaloir dans tous les travaux publics de notre temps et qui amène chaque jour de nouvelles ruines. Ainsi à Dinan, dans une petite ville de Bretagne où il ne passe peut-être pas vingt voitures par jour, pour élargir une rue des moins passagères, n'a-t-on pas été détruire la belle façade de l'hospice et de son église, l'un des monuments les plus curieux de ces contrées ! Le maire a essayé d'en faire transporter une partie contre le mur du cimetière, mais tout s'est brisé en route. C'est ainsi que naguère, à Dijon, l'église de Saint-Jean, si curieuse par l'extrême hardiesse de sa voûte, qui s'appuie sur les murs de côté, sans aucune colonne; cette belle église, que le XVIIIe siècle lui-même avait remarquée, réduite aujourd'hui à servir de magasin de tonneaux, s'est vue honteusement mutilée. On a élagué son chœur, rien que cela, comme une branche d'arbre inutile, et un mur qui rejoint les deux transepts sépare la nef du pavé des voitures. On n'en agit ainsi qu'avec les monuments publics et surtout religieux : il en serait tout autrement s'il était question d'intérêts privés. Que les maisons voisines embarrassent autant et plus la voie publique, c'est un mal qu'on subit; mais on se dit : « Commençons par ruiner l'église ; c'est toujours cela de gagné; » et l'on peut affirmer hardiment que le moindre cabaret est aujourd'hui plus à l'abri des prétentions des élargisseurs que le plus curieux monument du moyen âge. A Dieppe, toujours pour élargir, n'a-t-on pas détruit la belle porte de la Barre, avec ses deux grosses tours, par laquelle on arrivait de Paris; et cela, sans doute, pour la remplacer par une de ces grilles monotones, flanquées de deux hideux pavillons d'octroi, avec porche et fronton, cet idéal de l'entrée d'une ville moderne, au-dessus duquel le génie de nos architectes n'a pas encore pu s'élever. A Thouars, le vaste et magnifique château des La Tremouille va être démoli pour ouvrir un passage à la grande route : ce château date presque entièrement du moyen âge, et l'on sait que les monuments militaires de cette époque sont d'une rareté désespérante. A Paris, nous approuvons de tout notre cœur les nouvelles rues de la cité, mais sans admettre la nécessité absolue de détruire ce qui restait des anciennes églises de Saint-Landry et de Saint-Pierre-aux-Bœufs, dont les noms se rattachent aux premiers jours de l'histoire de la capitale; et si le prolongement de la rue Racine eût porté un peu plus à droite ou à gauche, de manière à ne pas produire une ligne absolument droite de l'Odéon à la rue de la Harpe, il nous semble qu'on eût trouvé une compensation suffisante dans la conservation de la précieuse église de Saint-Côme, qui, bien que souillée par son usage moderne, n'en était pas moins l'unique de sa date et de son style à Paris. A Poitiers, la fureur de l'alignement est poussée si loin, que M. Vitet s'est attiré toute l'animadversion du conseil municipal, pour avoir insisté, en sa qualité d'inspecteur-général, pour le maintien du monument le plus ancien de cette ville, le baptistère de Saint-Jean, dont on place l'origine entre le VIe et le VIIIe siècle. Malheureusement ce temple se trouve entre le pont et le marché aux veaux et aux poissons, et quoiqu'il y ait toute la largeur convenable pour que lesdits veaux et poissons soient voiturés tout à leur aise autour du vénérable débris d'architecture franke, il n'en est pas moins désagréable aux yeux éclairés de ces magistrats, déjà renommés par la destruction de leurs remparts et de leurs anciennes portes. Ils se sont révoltés contre la prétention de leur faire conserver malgré eux un *obstacle à la circulation;* de là des pamphlets contre l'audacieux M. Vitet, dans lesquels il était dénoncé aux bouchers et aux poissardes comme coupable d'encombrer les abords de leur marché; de là, demande au gouvernement d'une somme de douze mille francs, pour compenser cet irréparable dommage; de là, plainte jusque devant le conseil d'état, où la cause de l'histoire, de l'art et de la raison n'a pu triompher, dit-on, qu'à la majorité d'une seule voix. Terminons l'histoire de ces funestes alignements, en rappelant qu'au moment même où nous écrivons, Valenciennes voit disparaître la dernière arcade gothique qui ornait ses rues, qui lui rappelait son ancienne splendeur, alors qu'elle partageait avec Mons l'honneur d'être la capitale de cette glorieuse race des comtes de Hainault, qui alla régner à Constantinople. On y détruit la portion la plus curieuse de l'ancien Hôtel-Dieu, fondé en 1431 par Gérard de Pirfontaine, chanoine d'Anthoing, avec l'autorisation de Jacqueline de Bavière, et le secours de Philippe le Bon. On voit que les plus grands noms de l'histoire locale ne trouvent pas grâce devant la municipalité de Valenciennes. Il faut, du reste, s'étonner de l'intensité tout à fait spéciale de l'esprit vandale dans ces anciennes provinces des Pays-Bas

où des chemins, empierrés à grands frais, ont été piochés et transformés en bourbier, les ressources des communes et des départements scandaleusement gaspillées, et tous les besoins des populations méconnus, parce que le pédantisme de quelque jeune ingénieur aura exigé la rectification, non pas d'une pente, mais une innocente et insensible courbe d'un ou deux pieds.

espagnols, qui pouvaient naguère s'enorgueillir de posséder les produits les plus nombreux et les plus brillants de l'art gothique. Ce n'est guère que là, à ce qu'il nous semble, qu'on a vu des villes s'acharner après leurs vastes et illustres cathédrales, au point d'en faire disparaître jusqu'à la dernière pierre pour leur substituer une place; comme cela s'est fait à Bruges pour la cathédrale de Saint-Donat; à Liége, pour celle de Saint-Lambert; à Arras, pour celle de Notre-Dame; à Cambray, pour celle de Notre-Dame aussi, avec sa merveilleuse flèche! Ce n'est que là qu'on a vu, comme à Saint-Omer, la brutalité municipale poussée assez loin pour démolir, sous prétexte de *donner du travail aux ouvriers*, les plus belles ruines de l'Europe centrale, celles de l'abbaye de Saint-Bertin, et marquer ainsi d'un ineffaçable déshonneur les annales de cette cité.

Combien de fois d'ailleurs ne voit-on pas la destruction organisée dans nos villes, sans qu'il y ait eu même l'ombre d'un prétexte! Ainsi, à Troyes, n'a-t-on pas mieux aimé détruire la charmante chapelle de la Passion, au couvent des Cordeliers, changé en prison, et puis en reconstruire une nouvelle, que de conserver l'ancienne pour l'usage de la prison? Ainsi, à Paris, peut-on concevoir une opération plus ridicule que ce renouvellement de la grille de la Place-Royale, que la presse a déjà si généralement, mais si inutilement blâmé? Mêlé à cette affaire par les protestations inutiles que j'ai été chargé d'élever en commun avec M. du Sommerard et M. le baron Taylor, à l'appui des arguments sans réplique, des calculs approfondis et consciencieux de M. Victor Hugo, j'ai pu voir de près tout ce qu'il y a encore de haine aveugle du passé, de considérations mesquines, d'ignorance volontaire et intéressée dans la conduite des travaux d'art sur le plus beau théâtre du monde actuel. Cette vielle grille avait en elle-même bien peu de valeur artistique; mais elle représentait un principe, celui de la conservation. Et les mêmes hommes, qui se sont ainsi obstinés à affubler la Place-Royale d'une grille dont on n'avait nul besoin, ne rougissent pas de l'état ignominieux où se trouve Notre-Dame, par suite de l'absence de cette grille indispensable qu'on leur demande depuis sept années! Peu leur importe, en vérité, que la cathédrale de Paris soit une *borne à immondices*, comme le dit avec tant de raison le rapport du comité des arts au ministre. Ils trouvent de l'argent en abondance pour planter un anachronisme au milieu de la plus curieuse place de Paris, et ils n'ont pas un centime à donner pour préserver des mutilations quotidiennes, d'outrages indicibles, la métropole du pays; pour fermer cet horrible cloaque qui est pour Paris et la France entière, pour la population et surtout pour l'administration municipale, une flétrissure sans nom comme sans exemple en Europe (934).

Lorsque l'on voit sortir des exemples pareils du sein de la capitale, c'est à peine si l'on se sent le courage de s'indigner contre les actes des municipalités subalternes : toutefois il peut être bon de les signaler. Disons donc qu'à Laon, cette immense cathédrale, trop sévèrement jugée, ce nous semble, par M. Vitet (935), l'une des plus vastes et des plus anciennes de France, si belle par sa position unique, par ses quatre tours merveilleusement transparentes, par le symbolisme trinitaire de son abside carré, par le nombre prodigieux de ses chapelles, cette cathédrale inspire aux chefs de la cité à peu près autant de sympathie que Notre-Dame aux édiles parisiens. Ses abords, déjà encombrés d'une manière fâcheuse, le seront bientôt complétement par la construction d'un grand nombre de maisons sur l'emplacement du cloître, vendu pendant la révolution. Ce terrain pouvait être racheté par la ville pour une somme insignifiante; mais, aux réclamations élevées par des personnes intelligentes et zélées, il a été répondu, par un magistrat, en ces termes : « Franchement, je ne m'intéresse pas aux édifices de ce genre; c'est à ceux qui aiment le culte à l'appuyer. » Réponse digne, comme on le voit, de cette municipalité qui a eu le privilége de détruire le plus ancien monument historique de France, la tour de Louis d'Outremer, et qui passera à la postérité, flagellée par l'impitoyable verve de M. Hugo (936). Ailleurs, c'est encore la même indifférence, ou plutôt la même aversion pour tout ce qui tient à l'histoire ou à l'art. A Langres, quelques jeunes gens studieux avaient humblement demandé au conseil municipal l'octroi de l'abside de Saint-Didier, la plus ancienne église de la ville (aujourd'hui enlevée au culte), afin d'y commencer un musée d'antiquités locales; institution vraiment indispensable dans une contrée où chaque jour, en fouillant le sol, on découvre d'innombrables monuments de la domination romaine. Mais le sage conseil a refusé tout net et a préféré transformer sa vieille église en dépôt de bois et de pompes. — La guerre dé-

(934) En 1837, lors de la discussion, à la chambre des pairs, sur la cession du terrain de l'archevêché à la ville, on éleva quelques objections sur cette cession à titre gratuit. Il fut répondu que l'état était suffisamment dédommagé par l'obligation que contractait la ville d'entourer ce terrain d'une grille! On voit comme cette obligation a été bien remplie.

(935) Page 58 de son rapport au ministre.

(936) Ajoutons que le conseil-général de l'Aisne vote près de deux millions par an pour ses routes, qu'il ne parvient pas à employer toute cette somme, mais qu'il refuse d'en consacrer un vingtième, un cinquantième aux réparations urgentes de l'édifice le plus remarquable du département. Il se borne à exprimer le vœu que le gouvernement veuille bien le classer parmi les monuments nationaux; comme si tous les autres départements n'avaient pas des cathédrales dignes d'être rangées dans la même catégorie.

clarée à une grande idée historique vaut bien la guerre faite à un monument; voilà pourquoi nous allons encore parler de Dijon. Ce n'est pas assez pour cette ville d'avoir détruit, en 1803, sa Sainte-Chapelle, œuvre merveilleuse de la générosité des ducs de Bourgogne; d'avoir transformé ses belles églises de Saint-Jean en magasin de tonneaux, de Saint-Étienne en marché couvert, et de Saint-Philibert en écuries de cavalerie; nous allons citer un nouveau trait de son histoire. On sait que saint Bernard est né à Fontaines, village situé à peu près aussi loin de Dijon que Montmartre l'est de Paris. On y voit encore, à côté d'une curieuse église, le château de son père, transformé en couvent de Feuillants, sous Louis XIII, et conservé avec soin par le propriétaire actuel, M. Girault (937). On a ouvert dernièrement une nouvelle porte sur la route qui conduit à ce village : la voix publique, d'un commun accord, lui a donné le nom de *porte Saint-Bernard*, et le lui conserve encore. Mais devant le conseil municipal il en a été autrement. Lorsque cette proposition y a été faite, il s'est trouvé un orateur assez intelligent pour déclarer que saint Bernard était un *fanatique* et un *mystique* dont les allures sentaient le carlisme et le jésuitisme, et qui, dans tous les cas, *n'avait rien fait pour la ville de Dijon! !* Et le conseil municipal s'est rangé de cet avis. Je regrette, pour mon compte, que par voie d'amendement on n'ait pas nommé la porte d'après un homme aussi éclairé que cet orateur; mais, dans tous les cas, il aura été récompensé par la sympathie et l'approbation de M. Eusèbe Salverte, qui, dans la dernière session, a si énergiquement blâmé le ministère d'avoir consacré quelques faibles sommes à l'entretien de l'église de Vézelay, où saint Bernard, en prêchant la seconde croisade, avait trouvé moyen de plonger les populations fanatisées plus avant dans *la stagnation féodale* (938).

Si maintenant nous passons des autorités municipales à la troisième des catégories de vandales que j'ai autrefois établies, celle des propriétaires, il nous faut avouer que le mal, moins facile à connaître et à dénoncer, est peut-être là plus vaste encore que partout ailleurs. Nul ne saurait mesurer toute la portée de ces dévastations intimes : comme le travail de la taupe, elles échappent à l'examen et à l'opposition. Ce qu'il y a de plus fâcheux pour l'art dans les dispositions de la plupart des propriétaires français, c'est leur horreur des ruines. Autrefois on fabriquait des ruines artificielles dans les jardins à l'anglaise; aujourd'hui on trouve aux ruines véritables des édifices les plus curieux un air *inconfortable*, que l'on s'empresse de faire disparaître en achevant leur démolition. Celui qui aura sur ses domaines quelques débris du château de ses pères, ou d'une abbaye incendiée à la révolution, au lieu de comprendre tout ce qu'il peut y avoir d'intérêt historique ou de beauté pittoresque dans ces vieilles pierres, n'y verra qu'une carrière à exploiter. C'est ainsi qu'ont disparu notamment toutes les belles églises anciennes des monastères, dont on a quelquefois utilisé les bâtiments d'habitation : c'est ainsi, par exemple, que nous avons vu vendre, il y a trois mois, jusqu'à la dernière pierre de l'église de Foigny en Thiérache, près la Capelle, église fondée par saint Bernard, qui avait quatre cents pieds de long, et qui subsistait encore, il y a quelques années, dans toute sa pure et native beauté. Et on a pu faire disparaître ce magnifique édifice, sans qu'une seule réclamation se soit élevée pour conserver à la contrée environnante son plus bel ornement et une preuve vivante de son importance historique. Près de là, dans un site bien boisé et très-solitaire, à Bonne-Fontaine, près d'Aubenton, abbaye fondée en 1153, on voit encore le transept méridional et six arcades de la nef de l'église qui est évidemment du XIIe siècle : mais l'année prochaine on ne les verra peut-être plus, parce que l'acquéreur installé dans l'abbatiale en arrache chaque jour quelques pierres pour les besoins de son ménage. Il y a quinze jours, un ouvrier était occupé à dépecer la grande rosace qui formait l'antéfixe du transept, et qui, laissée à nu par la destruction du pignon, se découpait à jour sur le ciel, et produisait un effet aussi original que pittoresque. On ne conçoit pas qu'un esprit de spéculation purement industriel n'inspire pas mieux, et qu'on ne songe jamais aux voyageurs nombreux qu'on éloigne en dépouillant le pays de toute sa parure, de tout ce qui peut distraire de l'ennui, éveiller la curiosité ou attirer l'étude. Quelle différence déplorable pour nous entre le système français et les soins scrupuleux qui ont valu à l'Angleterre la conservation des admirables ruines de Tintern, de Croyland, de Netley, de Fountains, et de tant d'autres abbayes qui, pour avoir été supprimées et à moitié démolies par la réforme, n'en offrent pas moins aujourd'hui d'inappréciables ressources à l'artiste et à l'antiquaire ! Et, s'il faut absolument descendre à des considérations aussi ignobles, qu'on aille demander aux aubergistes, aux voituriers, à la population en général des environs de ces monuments, s'ils ne trouvent pas leur compte à la conservation de ces vieilles pierres qui, situées en France, auraient depuis longtemps servi à réparer une route ou une écluse. Où en seraient les rives du Rhin, si fréquentées et si admirées, avec le mode d'exploitation des ruines que l'on emploie en France? Il y a longtemps que les touristes et les artistes

(937) Bien loin d'imiter tant de propriétaires vandales, ou pour le moins indifférents, M. Girault a publié un fort bon opuscule intitulé : *la Maison natale de saint Bernard à Fontaine-lez-Dijon*, 1824.

(938) Discussion du budget de l'intérieur, en 1838.

auraient abandonné ces parages, comme ils ont abandonné la France, cette France qui était naguère, de tous les pays de l'Europe, la plus richement pourvue en églises, en châteaux et en abbayes du moyen âge, et qui le serait encore si on avait pu arrêter, il y a vingt ans, le torrent des dévastations publiques et particulières. Aujourd'hui c'est à l'Allemagne qu'il faut céder la palme, grâce au zèle qui anime à la fois le gouvernement et les individus contre les progrès du vandalisme, lequel y a régné comme chez nous, mais bien moins longtemps. Les mesures administratives y sont appuyées par cette bonne volonté et cette intelligence des individus qui manquent si généralement en France. C'est ainsi qu'il s'est formé dans plusieurs villes des associations avec le but spécial de conserver tel ou tel monument voisin. Nous citerons celle créée à Bamberg pour racheter et entretenir Altenbourg, l'ancien château des évêques de Bamberg. M. le baron d'Aufsess, l'un des amis les plus zélés de l'art chrétien et historique en Allemagne, en a formé une autre pour sauver le beau château de Zwernitz, en Franconie, et la même mesure a été prise par une réunion de prêtres et de bourgeois dans l'intérêt de la vieille église située au pied du Hohenstaufen.

Peut-être verrons-nous en France des améliorations de ce genre. La société formée par M. de Caumont pour la *conservation des monuments*, dont nous avons parlé plus haut, pourra se propager et former des succursales. Dieu le veuille ! car en France, plus qu'ailleurs, l'homme isolé n'a presque jamais la conscience de l'étendue de sa mission. Pour un homme vraiment énergique et éclairé comme M. de Golbéry, qui, par l'influence que lui donne sa triple qualité de législateur, de magistrat et de savant très-distingué, a rendu des services si éminents à l'art chrétien en Alsace (939), nous aurons encore pendant longtemps cinquante hommes comme M. Nicolas, architecte de Bourbon-l'Archambault, lequel, pour donner une preuve de ses connaissances architecturales, a fait démolir la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault, l'ornement et la gloire du Bourbonnais, pour en vendre les matériaux. C'est en 1833 que le dernier débris en a disparu.

Mais comment qualifier le trait que je vais raconter, et dans quelle catégorie de vandales faut-il ranger ses auteurs ? Il y avait à Montargis une tour antique qui faisait l'admiration des voyageurs. M. Cotelle, notaire à Paris et propriétaire à Montargis, jugeant utile de conserver ces vénérables restes, avait provoqué des souscriptions et obtenu même du ministère une somme de 1,200 fr. pour réparations urgentes. Malheureusement, aux élections générales de 1837, M. Cotelle se présente comme candidat ministériel ; aussitôt les meneurs de l'opposition se sont cru parfaitement en droit d'exciter quelques individus à retirer petit à petit les pierres qui faisaient la base de l'édifice, et, à leur grande joie, la tour s'écroula avec un épouvantable fracas. La nouvelle de cette belle victoire fut aussitôt expédiée à Paris ; le tour y fut jugé bon, et plus d'un journal *sérieux* le raconta avec éloge (940). Je ne pense pas qu'il y ait un autre pays au monde où un pareil acte serait toléré, bien loin d'être encouragé.

En quittant le temporel pour le spirituel, si on examine l'état du vandalisme chez le clergé, on reconnaît que sa puissance y est toujours à peu près aussi étendue et aussi enracinée. Malgré les recommandations et les prescriptions de M. l'évêque du Puy (941) et de plusieurs autres respectables évêques, il y a toujours dans la masse du clergé et dans les conseils de fabrique la même manie d'enjolivements profanes et ridicules, la même indifférence barbare pour les trop rares débris de l'antiquité chrétienne. J'ai dit l'année dernière (942) combien le système suivi dans les constructions récentes était déplorable : il me reste à parler de la manière dont on traite les édifices anciens. Je sais qu'il y a dans chaque diocèse d'honorables exceptions, et que le nombre de ces exceptions s'accroît chaque jour (943). Mais il est encore beaucoup trop petit pour lutter contre l'esprit général, pour empêcher qu'il n'y ait un contraste affligeant entre cet état stationnaire, cette halte dans la barbarie, et la réaction salutaire manifestée par le gouvernement et par des citoyens isolés. A l'appui de ce que j'avance ici, qu'il me soit permis de transcrire littéralement ce qu'on m'écrit à la fois des deux extrémités de la France : « Vous ne sauriez vous imaginer (c'est un prêtre breton qui parle) l'ardeur que l'on met dans le Finistère et les Côtes-du-Nord à salir de chaux ce qui serait encore intact. La passion de bâtir de nouvelles églises s'est emparée d'un grand nombre de mes confrères ; malheureusement elle n'est point éclairée. On veut partout du

(939) Entre autres églises, M. de Golbéry a sauvé celle d'Ottmarsheim, qui date, selon la tradition, des temps païens ; la belle église de Geberschwir, et celle de Sigolsheim, fondée par l'impératrice sainte Richarde au IX siècle. Dans cette dernière église il a eu le mérite de faire prolonger la nef de plusieurs arcades, en conservant tout à fait le style de l'original et en reportant sur la nouvelle façade le portail du IXe siècle, au lieu de laisser plaquer contre l'antique édifice une sorte de coffre en plâtras moderne, avec un péristyle à triangle obtus, comme cela se pratique partout où les besoins de la population exigent l'agrandissement d'une vieille église. Entre mille exemples de cette absurdité, nous citerons Saint-Vallier, sur le Rhône.

(940) Voy. le *Courrier* et le *Siècle* des premiers jours de novembre 1837.

(941) Mgr de Bonald, depuis cardinal-archevêque de Lyon.

(942) Voy. *De l'état actuel de l'art religieux.*

(943) Aux noms que j'ai eu occasion de citer ailleurs, je dois ajouter M. Pascal, curé de la Ferté dans le diocèse de Blois, qui, dans sa polémique avec M. Didron, publiée par l'*Univers*, a donné des preuves de science et de zèle.

nouveau, de l'élégant à la manière des païens. Pour ne pas ressembler à nos pères, pour ne pas imiter leur religieuse architecture, on nous fait ou des salles de spectacle, ou de misérables masures sans dignité, sans élégance, sans aucun cachet religieux, où le symbolisme chrétien est tout à fait sacrifié au caprice de MM. les ingénieurs. Ce n'est pas que l'on ne fasse quelquefois des réclamations ; mais comme elles ne sont dictées que par le bon sens et la religion, et que, pour avoir des fonds, il faut suivre servilement les plans des architectes officiels, on passe à l'ordre du jour. » D'un autre côté, on m'écrit de Langres : « Le clergé de notre diocèse est tellement éloigné de tout sentiment de l'art religieux, qu'il *s'oppose généralement aux réparations faites dans le caractère des monuments gothiques*, et qu'il n'est presque pas de prêtre qui ne préfère une église à colonnes et à pilastres grecs, à fenêtres carrées ou en demi-cercle, garnies de rideaux de couleur, aux monuments gothiques, Et chaque jour on voit, quand une église est trop petite, qu'au lieu de l'agrandir en suivant son architecture primitive, on la détruit, et on la remplace par une salle aux murs badigeonnés de jaune et de blanc. »

Je pourrais citer vingt lettres semblables, qui ne contiennent toutes que l'exacte vérité, comme peut s'en assurer quiconque est doué de l'instinct le plus élémentaire en matière d'art religieux, et qui veut se donner la peine d'interroger les hommes et les lieux. Partout il trouvera des curés qui se reposent sur leurs lauriers, après avoir recouvert leurs vieilles églises d'un épais badigeon beurre-frais, relevé par des tranches de rouge ou de bleu ; après avoir jeté aux gravois les meneaux de leurs fenêtres ogivales, et échangé, contre les produits de pacotille religieuse qu'on exporte de Paris, les trop rares monuments d'art chrétien que le temps avait épargnés. Je prends au hasard quelques traits parmi ceux que me fournit une trop triste expérience de ce qu'il faut bien nommer le vandalisme fabricien et sacerdotal. Quelquefois c'est une profonde insouciance qui fait la généreuse aux dépens de l'église. Ainsi plusieurs tonnes de vitraux provenant de l'église d'Epernay ont été données à un grand-vicaire de Châlons, pour orner la chapelle de son château; ainsi une paix en ivoire du XIVe siècle, appartenant à Saint-Jacques de Reims, a été donnée par l'avant-dernier curé de cette paroisse à un antiquaire de la ville. Ailleurs, c'est un esprit de mercantile avidité qui spécule sur les débris de l'antiquité chrétienne, comme sur une proie assurée. On se rappelle la mise en vente de l'ancienne église de Châtillon, l'une des plus curieuses de la Champagne, par la fabrique, sur la mise à prix de 4,000 fr., heureusement arrêtée par le zèle infatigable de M. Didron, et le rapport qu'il adressa au ministre de l'instruction publique sur cette honteuse dilapidation. Mais là où on ne saurait vendre en gros on se rabat sur le détail. A Amiens, on a vendu trois beaux et curieux tableaux sur bois du XVIe siècle, qui se trouvaient à la cathédrale, moyennant le badigeonnage d'une des chapelles. Il y en a d'autres qui servent en ce moment de portes au poulailler d'un jeune abbé ! C'est dans cette même église qu'un des chanoines disait naguère à M. du Sommerard en lui montrant des stalles du chœur, monument admirable d'ancienne boiserie : « Voyez ce *grenier à poussière!* Il nous empêche d'être vus; qui nous en débarrassera? » Dans la collection de ce savant archéologue, on voit de curieux émaux byzantins, qu'il avait d'abord admirés à la cathédrale de Sens, et qui lui ont été apportés, il y a trois ou quatre ans, par un brocanteur, qui les avait achetés à l'église, toujours moyennant le badigeonnage d'une chapelle. A Troyes, la fabrique de la Madeleine a fait tailler, dans les bases et les fûts des colonnes, un certain nombre de places, que l'on loue 3 ou 4 francs par an, au risque de faire écrouler l'édifice tout entier. C'est, du reste, la même fabrique qui voulait absolument abattre le fameux jubé de cette église, regardé comme le plus beau de France, sous prétexte que ce n'était plus de mode, et qui ne l'a épargné qu'à condition de pouvoir l'empâter sous une épaisse couche de badigeon (944). Rien n'échappe à ce mépris systématique de la vénérable antiquité; mais ce qui semble spécialement exposé à ses coups, ce sont les anciens fonts baptismaux, objets de l'étude et de l'appréciation toute particulière de nos voisins les Anglais. A Lagery, près Reims, le curé a fait briser des fonts romans pour les remplacer par des fonts modernes. Il en est de même dans presque toutes les églises du nord et de l'est de la France; partout les fonts sont brisés ou relégués dans un coin obscur, pour faire place à quelque conque païenne. De l'autre côté de la France, près Poitiers, dans une église dont j'ai le tort d'avoir oublié le nom, il y avait un ancien font baptismal *par immersion*. Cette particularité si rare et si curieuse n'a pas suffi pour lui faire trouver grâce devant le curé, qui l'a fait détruire. Ailleurs ce sont ces vieilles tapisseries, si estimées aujourd'hui des antiquaires, surtout depuis que le bel ouvrage de M. Achille Jubinal est venu en révéler toute la beauté et toute l'importance. A Clermont, en Auvergne, il y a dans la cathédrale douze tapisseries provenant de l'ancien évêché, et faites de 1505 à 1511, sous la direction de Jacques d'Amboise, membre de cette illustre famille si généreusement amie des arts; elles sont toutes déchirées, moisies et abîmées de poussière. M. Thévenot, membre du comité des arts, avait offert de les nettoyer à ses frais et d'en prendre un calque ; mais le chapitre lui a répondu par un refus. A Notre-Dame de Reims, il y a encore d'au-

(944) ARNAUD *Antiquités de Troyes*, 1727.

tres tapisseries du XIVe siècle, qui sont découpées et servent de tapis de pied au trône épiscopal. En revanche, quand on aura besoin de ce genre de parures pour certaines fêtes de l'Eglise, comme c'est encore l'usage à Paris pour la semaine sainte, soyez sûr qu'on ira chercher au hasard, dans quelque garde-meuble, tout ce qu'il y aura de plus ridiculement contradictoire avec la sainteté du lieu et du temps. C'est ainsi que le vendredi saint de cette année 1838, tout le monde a pu voir au *tombeau* de Saint-Sulpice, le *Festin d'Antoine et Cléopâtre* (Cléopâtre dans le costume le plus léger); et à celui de Saint-Germain-l'Auxerrois, *Vénus amenant l'Amour aux nymphes de Calypso!* Terminons cette série par un dernier trait de ce genre. A Saint-Guilhem, entre Montpellier et Lodève, il y a une église bâtie, selon la tradition, par Charlemagne, et dont l'autel a été donné par Grégoire VII; cet autel a été arraché, relégué dans un coin, par le curé, qui y a substitué un autel en bois peint, oubliant sans doute qu'il outrageait ainsi les deux plus grands noms du moyen âge catholique, Charlemagne et Grégoire VII!

Quand on a ainsi disposé de la partie mobilière, il reste l'immeuble, que l'on s'évertue le mieux que l'on peut à revêtir d'un déguisement moderne. Quelle est l'église de France qui ne porte les traces de ces anachronismes trop souvent irréparables? Hélas! il n'y en a littéralement pas une seule. Là où la pioche et la râpe n'ont pas labouré ces saintes pierres, l'ignoble badigeon les a toujours souillées. Qu'ils parlent ceux qui ont eu le bonheur de voir une de nos cathédrales du premier ordre, Chartres, par exemple, il y a quelques dix ans, avant qu'elle ne fût jaunie de cet ocre blafard que l'évêque a mis tant de zèle à obtenir, et qu'ils nous disent, si la parole leur suffit pour cela, tout ce qu'une église peut perdre en grandeur, en majesté, en sainteté, à ce sot travestissement! Statues, bas-reliefs, chapiteaux, rinceaux, fresques, pierres tombales, épitaphes, inscriptions pieuses, rien n'est épargné : il faut que tout y passe, il faut cacher tout ce qui peut rappeler les siècles de foi et d'enthousiasme religieux, ou du moins rendre méconnaissable ce qu'on ne peut complétement anéantir. D'où il résultera cet autre avantage, que les murs de l'église seront plus éclatants que le jour qui doit pénétrer par les fenêtres, même quand celles-ci seront dégarnies de leurs vitraux, et que par conséquent les conducteurs naturels de la lumière auront l'air de lui faire obstacle. Faire l'histoire des ravages du badigeon, ce serait faire la statistique ecclésiastique de la France; je me borne à invoquer la vengeance de la publicité contre les derniers attentats qui sont parvenus à ma connaissance. A Coutances, dans cette fameuse cathédrale qui a si longtemps occupé les archéologues, le dernier évêque a fait peindre en jaune les deux collatéraux et la nef du milieu en blanc, en même temps qu'il écrasait l'un des transepts sous la masse informe d'un autel dédié à saint Pierre, parce qu'il s'appelait Pierre. A Boury, village près Gisors, le curé a trouvé bon de donner à sa vieille église le costume suivant : les gros murs en *bleu*, les colonnes en *rose*, le tout relevé par des plinthes et des corniches en *jaune*. A Laon, l'église romane de la fameuse abbaye de Saint-Martin a été badigeonnée en ocre des pieds à la tête par son curé, et dans la cathédrale, cette charmante chapelle de la Vierge qui a germé comme une fleur sur les lignes sévères du transept septentrional, a été recouverte d'un jaune épais, et ornée d'une série d'arcades à rez-terre, en *vert marbré*, relevées par des colonnes orange. Cette mascarade est due à un ecclésiastique de la paroisse, et il n'y a de plus affreux que la longue balustrade qui coupe par le milieu l'extrémité carrée du chœur, et qui est peinte en noir parce que le mur auquel elle s'appuie, est peint en blanc. A la grande collégiale de Saint-Quentin, il y a autour du chœur cinq chapelles que M. Vitet a qualifiées avec raison de « ravissantes, d'un goût et d'un dessin tout à fait mauresques (945). » Mais je ne sais si, de son temps, celle du chevet était décorée avec des bandes de papier peint marbré, absolument comme l'antichambre d'un hôtel garni, avec un prétendu vitrail en petits carrés de verre bleus et rouges, à travers lesquels les enfants peuvent s'amuser à voir tremblotter le feuillage d'un arbre planté au chevet de l'église. On n'a pas respecté davantage la curieuse église de Saint-Michel en Thiérache, que je recommande vivement aux antiquaires qui seront chargés de la statistique si importante du département de l'Aisne. Dans une position charmante et presque cachée au bord des vastes forêts qui longent la frontière belge, elle offre le plus grand intérêt par la disposition tout à fait excentrique de ses cinq absides, et par son transept du XIIe siècle. Les moines l'avaient refaite à moitié dans le XVIIe siècle, et avaient plaqué beaucoup de marbre sur ce qui restait d'ancien. Mais il y a deux ans que sa solitude et sa beauté n'ont pu la mettre à l'abri d'une couche générale de jaune, d'orange et de blanc qui en alourdit et altère les proportions. Dans le midi on doit déplorer les badigeonnages récents de Saint-André-le-Bas à Vienne, de Notre-Dame d'Orcival en Auvergne, de Saint-Michel au Puy-en-Velay, enfin de la cathédrale de Lyon. Cette dernière œuvre est du fait de M. Chenavard, architecte, à qui des juges plus compétents que moi ont déjà imputé l'écroulement de l'ancienne nef de la cathédrale de Belley, ainsi que des restaurations et constructions très-affligeantes, à Saint-Vincent de Châlon-sur-Saône (946). Quant à ce qui se passe dans Paris, j'emprunte l'énergique langage du rapport

(945) *Rapport au ministre de l'intérieur*, page 61.

(946) Cet architecte vandale est justement jugé

de M. de Gasparin : « On empâte, dit-il, de peinture, et on cache sous le stuc deux chapelles de Saint-Germain-des-Prés, en attendant qu'on ait assez d'argent pour habiller ainsi l'église entière. On déguise, sous des couleurs vert pomme et bleu pâle détrempées dans l'huile, l'église Saint-Laurent, et on en transforme en ce moment les chapelles en armoires. Enfin, l'on badigeonne et l'on gratte tout à la fois la grande église de Saint-Sulpice qu'une vieille teinte grise commençait déjà à rendre respectable (947). »

Ce n'est pas au clergé, c'est au conseil des bâtiments civils, siégeant à Paris, qu'il faut attribuer et reprocher l'odieux système que l'on suit partout à l'encontre des clochers d'églises rurales. Il est à peu près reconnu par tout le monde que les flèches gothiques ou en pointe sont le plus bel ornement des horizons de nos campagnes. Mais malheur à celle qui exige des réparations ! Fût-elle la plus antique, la plus noble, la plus gracieuse du monde, point de pitié. Dès qu'on y touche, il faut la remplacer par deux pans coupés, ou par une sorte de calotte ou chaudière. C'est la règle prescrite par le conseil des bâtiments, qui ne souffre pas qu'on s'en écarte, quand même on aurait tout l'argent nécessaire pour payer quelque chose de mieux. La ville de Charmes, dans les Vosges, avait près de cent mille francs de fonds municipaux disponibles, pour une réparation de cette nature : on ne l'en a pas moins forcée à remplacer, par un capuchon en forme de marmite renversée, sa flèche élégante et fière, qui de trois lieues à la ronde ornait le paysage. On pourrait citer une foule d'autres exemples de ce genre. Le résultat général de cette sorte de progrès consiste à abaisser partout les croix de village de trente à quarante pieds. Belle victoire pour la civilisation.

Enfin, avant de sortir des églises, il faut bien consacrer quelques mots à une classe spéciale de vandales qui y ont élu domicile, c'est-à-dire aux organistes. Si c'est un crime d'offenser les yeux par des constructions baroques et ridicules, c'en est un, assurément, que d'outrager des oreilles raisonnables par une prétendue musique religieuse qui excite dans l'âme tout ce qu'on veut, excepté des sentiments religieux, et d'employer à cette profanation le roi des instruments, l'*organe* intime et majestueux des harmonies chrétiennes. Or, dans toute la France, et spécialement à Paris, les organistes se rendent coupables de ce crime. Règle générale, toutes les fois qu'on invoquera le secours si puissant et si nécessaire de l'orgue pour compléter les cérémonies du culte, toutes les fois qu'on verra affiché sur le programme de quelque fête que *l'orgue sera touché par M.****, on peut être d'avance sûr d'entendre quelques airs du nouvel opéra, des valses, des contredanses, des tours de force, si l'on veut, mais jamais un motet vraiment empreint de sentiment religieux; jamais une de ces grandes compositions des anciens maîtres d'Allemagne ou d'Italie; jamais surtout une de ces vieilles mélodies catholiques, faites pour l'orgue et pour lesquelles seules l'orgue lui-même est fait. Je ne conçois rien de plus grotesque et de plus profane à la fois que le système suivi par les organistes de Paris. Leur but semble être de montrer que l'orgue, sous des mains habiles comme les leurs, peut rivaliser avec le piano de la demoiselle du coin, ou avec la musique du régiment qu'on entend passer dans la rue. Quelquefois ils descendent plus bas, et le jour de Pâques de cette année 1838, on a entendu au salut de Saint-Etienne-du-Mont, un air fort connu des buveurs, dont les premières paroles sont :

Mes amis, quand je bois,
Je suis plus heureux qu'un roi.

On voit que ce n'est guère la peine pour Mgr l'archevêque de Paris d'interdire la musique de théâtre dans les églises, puisque les organistes y introduisent de la musique de cabaret. Il y a longtemps cependant que ces abus, si patiemment tolérés aujourd'hui, sont proscrits par l'autorité compétente ; et, pour me mettre à l'abri du reproche d'être un novateur audacieux, je veux citer deux anciens canons qu'on trouve dans le Bréviaire de Paris. Le premier est du concile de Paris, en 1528, décret 17 : « Les saints Pères n'ont introduit dans l'Eglise l'usage des orgues que pour le culte et le service de Dieu. Ainsi, nous défendons qu'on joue dans l'église sur ces instruments des chants lascifs ; nous ne permettons que des sons doux, dont la mélodie ne représente que de saintes hymnes et des cantiques spirituels. » Le second est de l'archevêque François de Harlay, article 32 des statuts du synode de 1674 : « Nous défendons expressément d'introduire dans les églises et chapelles des musiques profanes et séculières, *avec des modulations vives et sautillantes* ; de jouer sur les orgues des chansons ou autres airs indignes de la modestie et de la gravité du chant ecclésiastique..... Enfin, nous défendons d'envoyer ou d'afficher des programmes pour inviter les fidèles à des musiques dans les églises, comme à des pièces de théâtre ou à des spectacles. »

Pour pardonner tout ce qu'on fait et tout ce qui se laisse faire dans les églises, il faut se souvenir qu'on se borne à suivre la route tracée pour la plupart de nos savants et de nos artistes attitrés, dont tout le génie consiste à mépriser et à ignorer l'art chrétien ; il faut se souvenir que l'un des architectes les plus renommés de la capitale, et qui postule aujourd'hui une importante restauration gothique, qualifie l'architecture du moyen âge d'*architecture à chauve-souris*, et qu'une des

dans la lettre de M. de Guilhermy au ministre de l'instruction publique, sur les monuments du Lyonnais, insérée dans le *Journal de l'instruction publique* de novembre 1838.

(947) *Moniteur* du 3 août 1838.

lumières de l'académie des Beaux-Arts déplore partout l'appui donné par le gouvernement à *la seule tendance qu'il importe de décourager*.

Je ne puis terminer cette invective sans faire une rétractation exigée par la justice. J'ai dit naguère que partout, excepté en France, les monuments d'art ancien étaient respectés, et j'ai nommé la Belgique parmi les pays qui lui donnaient cette salutaire leçon. Après avoir pris une connaissance plus approfondie des faits, je suis obligé de dire qu'il n'en est rien, et que, si le gouvernement et la législation belge sont plus avancés que les nôtres sous ce rapport, en revanche, les dispositions générales du pays sont plutôt en arrière de celles de la France. Par une contradiction remarquable, la Belgique, qui avait su se garantir plus qu'un autre pays des doctrines gallicanes et philosophiques du XVIIIe siècle, comme l'a démontré son insurrection contre Joseph II, avait cependant subi à un degré incroyable l'influence de l'art dégénéré des époques de Louis XIV et Louis XV. Je ne connais rien en France de comparable aux gaînes colossales par lesquelles on a trouvé moyen de défigurer la nef de la cathédrale de Malines; à la façade de Notre-Dame de Finistère à Bruxelles, véritable passoire à café flanquée de deux bilboquets; aux miroirs, aux plâtres et aux marbrures qui déshonorent Saint-Paul et Saint-Jacques à Liége; à ces autels monstres en marbre noir, inventés exprès pour détruire, comme à Anvers, l'effet de la plus belle église gothique. La Belgique n'a pas encore su se dégager de ces langes grotesques. Et, chez elle, le vandalisme restaurateur marche fièrement à côté du vandalisme destructeur. Ce dernier lui fut apporté par la conquête française, qui fit disparaître presque toutes ses magnifiques abbayes et deux de ses plus anciennes cathédrales. Le règne de la maison d'Orange fut aussi une époque de dévastation et d'abandon systématique. Je ne veux en citer que deux traits. A l'époque où le roi Guillaume Ier mettait en vente à son profit pour 94 millions de domaines nationaux belges, et où il livrait à la hache d'impitoyables spéculateurs cette forêt de Soignes, la plus belle de l'Europe occidentale, l'ornement de Bruxelles et du pays tout entier, ce prince éclairé crut faire une bonne affaire en faisant vendre aux enchères l'ancien château de Vianden, dans le Luxembourg, édifice immense et admirable, sur un rocher qui domine l'Our, parfaitement conservé et habité (948), et qui devait en outre avoir, à ses yeux, le mérite d'avoir été la première possession de la maison de Nassau dans les Pays-Bas (949). Il fut adjugé pour *six mille* francs à un entrepreneur, qui en enleva les plombs, les bois et le rendit ainsi aussi inhabitable que possible, jusqu'à ce que le roi éveillé par les clameurs que faisait pousser cet acte de vandalisme inouï, racheta les ruines du château de ses pères moyennant 3,000 francs. C'étaient toujours 1,000 écus de profit, et une gloire de moins pour sa couronne et pour le pays; et cependant voilà ce qu'on appelait une *restauration!* Ces ruines, dans leur état actuel, sont, de l'avis unanime des voyageurs, plus vastes et mieux conservées que tout ce qu'on voit de ce genre sur les bords du Rhin; qu'on juge du prix qu'avait un pareil monument dans son intégrité. Sous ce même règne, en 1822, on voyait encore à quatre lieues de Bruxelles, l'immense abbaye des Prémontrés de Ninove. Ses quatre façades offraient un vaste ensemble d'architecture classique, dans les proportions les plus imposantes et les plus régulières; sa reconstruction en 1718, avait coûté 3,500,000 francs. En 1822, elle était dans un état de conservation parfaite, et on la mettait en vente pour 80,000 francs. La province de la Frandre orientale voulut en faire l'acquisition pour l'offrir comme château au prince d'Orange, qui faisait alors bâtir à Bruxelles un palais dont toute l'étendue n'égale pas une seule des quatre façades de Ninove; mais le roi refusa cette offre. Il n'eut pas davantage l'idée d'utiliser cet immense édifice, si voisin de sa capitale, pour en faire un hospice, un collége, ou une caserne; et l'adjudication définitive eut lieu le 15 janvier, après l'affiche suivante que nous croyons devoir transcrire comme une curieuse pièce justificative de la future histoire du vandalisme: « Cette abbaye, dont la construction a coûté plus de 1,500,000 florins avant la révolution, offre, sous le rapport de la démolition, des avantages immenses. Tous les matériaux en sont de la plus grande beauté: le fer, le plomb, les ardoises fortes, les grès, le marbre, n'y ont pas été épargnés; la charpente en est énorme; aucune planche n'a été clouée. Pour le transport, la Dendre offre un moyen facile Les fortifications de Termonde, les travaux à Bruxelles, etc., assurent le débit avantageux des matériaux. En un mot, cette vente se présente aux spéculateurs sous l'aspect et dans les circonstances les plus favorables. »

Tous ces avantages ont été si bien saisis qu'aujourd'hui il ne reste pas pierre sur pierre de l'édifice. Seulement on peut examiner les plans chez un menuisier de la ville, et vraiment c'est une visite qui vaut la peine d'être faite, pour voir jusqu'où la fureur de détruire peut aller, en pleine paix et sous un gouvernement régulier.

Depuis la révolution de 1830, le nouveau gouvernement s'est occupé avec quelque sollicitude de la conservation des monuments. La loi communale, tout en accordant aux municipalités des attributions plus larges qu'en aucun autre pays du monde, leur défend de procéder, sans l'*approbation du roi*, « à la démolition des monuments de l'antiquité et aux réparations à y faire, lorsque ces réparations sont de nature à chan-

(948) Le roi l'avait repris à M. de Marbœuf qui l'avait reçu en dotation de Napoléon et qui l'entretenait fort bien.

(949) En 1540, Marguerite de Spanheim, héritière du comte de Vianden, l'apporta en dot à Othon, comte de Nassau.

ger le style ou le caractère des monuments (950). » Voilà de belles et sages paroles, dont l'absence se fait regretter dans notre loi municipale française ! Pour que l'approbation du roi ne soit jamais surprise, il a été institué une commission royale des monuments, présidée par le comte Amédée de Beauffort, et qui a déjà rendu de grands services Il faut espérer que, grâce à ces précautions, on ne verra plus ce qui s'est passé il y a quelques années à Chimay, lorsque la pierre sépulcrale de l'historien Froissart (chanoine de la collégiale de Chimay) fut enlevée et brisée pour faire une entrée particulière dans la chapelle des fonts ! On est déjà parvenu à sauver, entre autres débris curieux, la vieille porte de Hall, à Bruxelles, qui renferme encore de très-belles salles, et que l'on s'acharnait à remplacer par deux de ces barraques à porche et à fronton obtus qui ornent toutes les autres entrées de la capitale. On a même été assez heureux pour rendre à Sainte-Gudule une portion notable de son ancienne beauté, en détruisant le maître-autel qui obstruait son chevet. M. Rogier, ancien ministre de l'intérieur, et actuellement gouverneur de la province d'Anvers, avait conçu et proposé la magnifique idée de faire terminer la flèche de la cathédrale de Malines, par une souscription populaire, afin de placer sous cette consécration religieuse et nationale le souvenir de la révolution de 1830, et le point central du système des chemins de fer qui doit changer industriellement la face de la Belgique. Malheureusement on a cru s'apercevoir que les fondements de la tour ne supporteraient pas une augmentation de poids aussi considérable. La ville de Malines mériterait, du reste, assez peu cet honneur, car sa régence est occupée en ce moment à postuler avec acharnement la destruction de la belle porte à tourelles qui conduit à Bruxelles ; et lorsqu'on leur reproche cette barbarie, ils répondent : « Oh ! nous en avons détruit une, il y a quelques années, celle de Louvain, qui était bien plus belle encore ! » Et ils disent vrai, à leur plus grande honte. Mais si le gouvernement a quelque prise sur les administrations provinciales et municipales, il n'en a point sur les particuliers ni sur le clergé. La vente des vitraux et des chaires, de tous les fragments mobiliers d'art chrétien, à des Anglais où à des brocanteurs de Paris, est organisée sur une très-grande échelle ; il n'a fallu rien moins que l'intervention du roi protestant, pour empêcher le curé catholique d'Alsemberg de vendre la chaire gothique de son église à un Anglais. A Alne, abbaye fondée par saint Bernard, sur les bords de la Sambre, il existe encore la plus grande partie de la maison et une moitié environ de l'église, qui date de l'époque même du fondateur. Croirait-on que ce sont les anciens religieux eux-mêmes, qui, ayant racheté ces ruines, les vendent par charretées ! A Sainte-Gudule même, dont la restauration se fait, en général, avec beaucoup de zèle et de goût, il faut cependant dénoncer l'architecte qui a trouvé bon de faire arracher un grand nombre de consoles richement sculptées sur les tours de la façade. sous prétexte que ces consoles sans statues ne signifiaient rien. Quant au règne du badigeon, il est encore bien plus universel et plus solidement établi qu'en France. Je ne crois pas qu'à l'exception de Sainte-Waudru de Mons, il y ait une seule église de Belgique, grande ou petite, qui ne soit pas périodiquement radoubée et mastiquée d'une pâte impitoyablement épaisse. Il en résulte que la sculpture, si florissante au moyen âge en Belgique, est comme annulée partout où il s'en trouve quelques monuments dans les églises. Comment reconnaître non-seulement l'expression, mais jusqu'aux premières formes d'une figure qui est recouverte d'au moins dix couches successives de plâtre ? On ne se figure pas le changement que subiraient toutes les églises belges, si quelque chimiste tout-puissant trouvait le moyen de les dégager de cette enveloppe déjà séculaire, et de les rendre à leur légèreté primitive. Il n'y a pas jusqu'au délicieux jubé de Louvain, dont la transparence ne soit interceptée autant que possible par un voile écailleux. Seulement au lieu du beurre frais et de l'ocre, usités en France, c'est le blanc qui est universellement adopté en Belgique, un blanc vif, luisant, éblouissant, dont on ne se fait pas une idée avant de l'avoir vu. On sort de là comme d'un moulin, avec la crainte d'être soi-même blanchi. Puis si on jette un regard en arrière sur l'édifice, on se

(950) Voici un arrêté du roi Léopold, qui montre comment cette loi excellente est exécutée. Il est daté du 28 novembre 1856. C'est un contraste humiliant pour nous que celui des mesures prises à Dinant en Belgique, avec les dévastations de Dinan en Bretagne, dont nous parlions plus haut, col. 1149.

« Vu l'arrêté du 25 août 1837, ordonnant le redressement de la route de première classe, n° 3, de Namur vers Givet, dans la partie de la traverse de Dinant, comprise entre la porte Saint-Nicolas et la sortie de la ville vers Givet ;

« Considérant que, par suite de ce redressement, la porte Saint-Nicolas devait être démolie ; que cependant cette porte étant d'une belle construction et d'une grande antiquité, il est désirable qu'elle soit conservée intacte en la dégageant convenablement ; que, sous ce dernier rapport, de nouvelles dépenses deviennent nécessaires ;....

« Considérant que la ville de Dinant est particulièrement intéressée à la conservation de la porte dont il s'agit, et que l'Etat, tout en prêtant son concours à la chose, n'est cependant déterminé que par un intérêt secondaire quant à la voirie ; dispose :

« Art. 1er. Il est accordé à la ville de Dinant, à titre de subside, une somme de trois cents francs, pour contribuer à la dépense que nécessitera la conservation de la porte dite de Saint-Nicolas en cette ville.

« Art. 2. Les terrains nécessaires, et notamment celui qui se trouve au delà de la porte et qui forme l'angle de séparation de l'ancienne route de la nouvelle, seront acquis et occupés conformément aux lois en matière d'expropriation pour cause d'utilité publique. »

croit encore poursuivi par la brosse fatale, car, par un raffinement barbare, ce n'est pas seulement l'intérieur qui est métamorphosé en blanc de craie, ce sont encore les porches, les portails, tout ce qui peut se relever sur la couleur sombre des pierres extérieures, et jusqu'aux meneaux et aux archivoltes de toutes les fenêtres, qui sont passés au blanc par dehors, comme pour avertir le passant du sort qui l'attend au dedans. Je n'ai vu nulle part le moindre germe de réforme sur ce point.

Pour en revenir à notre France, et pour qu'on ne me reproche pas de parler si longtemps sans indiquer un remède, je finirai en insistant sur la nécessité de régulariser et de fortifier l'action de l'inspecteur général des monuments historiques et celle de la commission qui délibère sur ces propositions au ministère de l'intérieur : une loi, ou au moins une ordonnance royale, est urgente pour leur donner un droit d'intervention légale et immédiate dans les décisions des municipalités et des conseils de fabrique. J'ai déjà cité la loi belge à ce sujet. En Prusse, il y a un édit royal qui interdit strictement la destruction de tout édifice quelconque revêtu d'un caractère monumental ou se rattachant à un souvenir historique, et qui ordonne de conserver, dans toutes les réparations de ces édifices, le caractère et le style de l'architecture primitive. En Bavière, la même prohibition existe et s'étend, par une disposition récente, jusqu'aux chaumières des montagnes de la Haute-Bavière si pittoresques, si bien adaptées au climat et à la localité, et auxquelles il est défendu de substituer les boîtes carrées que voulaient y importer certains architectes urbains. Il faut que quelque mesure sérieuse de ce genre soit adoptée en France; c'est la seule chance de salut pour ce qui nous reste : c'est le seul moyen d'appuyer les progrès trop lents et trop timides de l'opinion.

Et, en vérité, il est temps d'arrêter les démolisseurs. A mesure que l'on approfondit l'étude de notre ancienne histoire et de la société telle qu'elle était organisée dans les siècles catholiques, on se fait, ce me semble, une idée plus nette et une appréciation plus sérieuse des formes matérielles que cette société avait créées, pour lui servir de manifestations extérieures. Il est impossible, alors, de n'être pas frappé du contraste que présente le monde actuel avec le monde d'alors, sous le rapport de la beauté. On a fait bien des progrès de tous genres; je n'entends ni les contester, ni même les examiner; il en est que j'adopte avec toute la ferveur de mon siècle; mais je ne puis m'empêcher de déplorer que tous ces progrès n'aient pu être obtenu qu'aux dépens de la beauté, qu'ils aient intrônisé le règne du laid, du plat et du monotone. Le beau est un des besoins de l'homme, de ses plus nobles besoins; il est, de jour en jour, moins satisfait dans notre société moderne. Je m'imagine qu'un de nos *barbares* aïeux du XV

ou du XVI siècle nous plaindrait amèrement si, revenant du tombeau parmi nous, il comparait la France telle qu'il l'avait laissée avec la France telle que nous l'avons faite, son pays tout parsemé de monuments innombrables et aussi merveilleux par leur beauté que par leur inépuisable variété, avec sa surface actuelle de jour en jour plus uniforme et plus aplatie; ces villes annoncées de loin par leur forêt de clochers, par des remparts et des portes si majestueuses, avec nos quartiers neufs qui s'élèvent, taillés sur les mêmes patrons, dans toutes les sous-préfectures du royaume; ces châteaux sur chaque montagne, et ces abbayes dans chaque vallée, avec les masses informes de nos manufactures; ces églises, ces chapelles dans chaque village, toujours remplies de sculptures et de tableaux d'une originalité complète, avec les hideux produits de l'architecture officielle de nos jours; ces flèches à jour, avec les noirs tuyaux de nos usines, et, en dernier lieu, son noble et gracieux costume avec notre habit à queue de morue. — Laissons au moins les choses telles qu'elles sont; le monde est assez laid comme cela; gardons les trop rares vestiges de son ancienne beauté, et, pour cela, empêchons un vandalisme décrépit de continuer à mettre en coupe réglée les souvenirs de notre histoire et de défricher officiellement les monuments plantés sur le sol de la patrie par la forte main de nos aïeux.

VI.

NOTICE

SUR LE BIENHEUREUX FRÈRE ANGÉLIQUE DE FIESOLE (951).

Le nom du moine Jean de Fiesole, peintre de l'école catholique de Florence (Fra Giovanni Angelico da Fiesole), surnommé *l'Angélique*, et communément appelé en Italie *il Beato*, ne se trouve presque dans aucun des ouvrages qui ont traité de l'art pendant les trois derniers siècles. On ne saurait ni s'en étonner, ni s'en plaindre. La gloire de celui qui a atteint l'idéal de l'art chrétien méritait de n'être pas confondue avec celle qu'on a décernée à des artistes comme Jules Romain, le Dominiquin, les Carraches et autres de ce genre : mieux valait pour lui être totalement oublié que d'être placé sur

(951) Cette notice est extraite de la seconde livraison des *Monuments de l'Histoire de sainte Elisabeth de Hongrie*, publiés par A. Boblet, Paris, 1838-1839.

la même ligne qu'eux. Peu de temps après sa mort, le paganisme fit irruption dans toutes les branches de la société chrétienne : en politique, par l'établissement des monarchies absolues ; en littérature, par l'étude exclusive des auteurs classiques ; dans l'art, par le culte de la mythologie, de la nudité et du naturalisme qui signale l'époque de la renaissance. Devenu rapidement vainqueur et maître, il eut soin de discréditer et les hommes et les choses qui portaient l'empreinte ineffable du génie chrétien : Fra Angelico eut l'honneur d'être confondu dans la proscription qui enveloppa à la fois et les constitutions sociales du moyen âge, et cette poésie pieuse et chevaleresque dont l'Europe avait été si longtemps charmée, et enfin cet art si glorieusement et si heureusement inspiré par les mystères et les traditions de la foi catholique. Tout cela fut déclaré *barbare*, digne d'oubli et de mépris, et, pendant trois siècles, on l'a oublié et méprisé, conformément au décret des maîtres. Aujourd'hui que l'esprit humain, arrivé peut-être au terme de ses longs égarements, s'arrête incertain, et semble jeter un regard d'envie et d'admiration vers les âges catholiques, on recommence à étudier l'art qui était la parure de cette époque si complète ; et le peintre béatifié a repris peu à peu la place que lui avait assignée le jugement de ses contemporains. Encore étrangement méconnu en Italie, il est admiré avec enthousiasme en Allemagne, et la France, qui possède un de ses chefs-d'œuvre, s'habitue, à son tour, à le voir compter parmi les grands maîtres. Comme il occupe, par sa vie, aussi bien que par ses œuvres, le premier rang entre les peintres vraiment dignes du nom de catholiques, des lecteurs catholiques nous pardonneront à coup sûr quelques courts détails sur cette vie.

Né en 1387 dans les environs de Florence, à vingt et un ans il prit à Fiesole l'habit de l'ordre des Frères-Prêcheurs, fondé par saint Dominique ; il porta désormais le nom de l'endroit où il s'était consacré à Dieu. On dit qu'auparavant dans le monde il s'appelait Guido ou Santi Tosini. Il vint peu après à Florence, où il entra au couvent de Saint-Marc, dans cette illustre maison qui devait produire le grand Savonarole et Fra Bartolommeo, mais dont notre bienheureux peintre devait être la première et la plus pure illustration. Ce fut là qu'il commença à se livrer à la pratique de la peinture. On ne connaît pas son maître ; quel que soit celui dont il ait reçu les premières leçons, il faut bien admettre que Dieu seul a pu inspirer un génie comme le sien et animer cette vitalité puissante, fruit du silence et de la paix du cloître. La peinture n'a été évidemment pour lui qu'un moyen de réunion avec Dieu : c'était sa manière de gagner le ciel, son humble et fervente offrande à celui qu'il aimait par-dessus tout ; c'était la forme du culte spécial et intime qu'il rendait à son Rédempteur. Jamais il ne prenait ses pinceaux sans s'être livré à l'oraison en guise de préparation (952). Il restait à genoux pendant tout le temps qu'il employait à peindre les figures de Jésus et de Marie (953) ; et chaque fois qu'il lui fallait retracer la crucifixion, ses joues étaient baignées de larmes (954). Son art était si bien à ses yeux une chose sacrée, qu'il en respectait les produits comme les fruits d'une inspiration plus haute que son intention ; il ne retouchait ni ne perfectionnait jamais ses travaux, et se bornait au premier jet, croyant, à ce qu'il disait sans détour, que c'était ainsi que Dieu les voulait (955). Il ne faut rien moins que le témoignage précis de son biographe sur ce fait pour y croire, quand on examine l'incroyable perfection, le fini, la délicatesse de toutes ses œuvres. Mais on comprend qu'avec ses dispositions, son dévouement à l'art ne pouvait nuire en rien à l'exercice de toutes les vertus monastiques. Aussi toute sa vie fut-elle marquée par une fidélité touchante aux trois vœux sacrés qui le liaient à Dieu par la règle du grand saint Dominique. Quant à sa *pureté*, il suffit de contempler au hasard une figure quelconque sortie de son pinceau, et l'on restera convaincu que jamais une pensée indigne de Jésus et de Marie n'a pu s'arrêter dans une âme capable de se reproduire par des reflets semblables. Sa *pauvreté* monastique lui était si chère qu'il refusait toujours de stipuler un prix pour ses œuvres, et distribuait aux malheureux la totalité des sommes qu'elles lui rapportaient ; il aimait les pauvres pendant sa vie, dit Vasari, « aussi tendrement que son âme peut aimer aujourd'hui le ciel où il jouit de la gloire des bienheureux (956). » Enfin l'habitude de l'*obéissance* lui était si naturelle qu'il ne voulait même recevoir de commandes pour son art que par l'intermédiaire de son supérieur spirituel, le prieur de Saint-Marc ; et lorsqu'on venait lui demander un travail, il répondait simplement qu'il fallait en convenir avec le Père prieur, et qu'il ferait tout ce qui lui serait ordonné (957). Un jour qu'il était à dîner chez le Pape Nicolas V, il ne voulut pas manger de la viande, parce que son prieur n'était pas là pour le lui permettre, oubliant, dans sa douce simplicité, qu'il y était convié par le Pontife, dont l'autorité était plus que suffisante pour le dispenser. Mais toutes ces choses extérieures lui

(952) Non havrebbe messo mano ai penelli se prima non havesse fatto orazione. (VASARI.)

(953) *Voy.* le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, par A. W. DE SCHLEGEL.

(954) Non fece mai crocifisso, che non si bagnasse le gote di lagrime. (VASARI.)

(955) Haveva per costume non ritoccare, ne racconciar mai alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo, che erano venuti a prima volta, per creder, secondo ch'egli diceva, che cosi fosse la volontà di Dio. (VASARI.)

(956) Vivendo fù de' poveri tanto amico, quanto penso, che sia ora l'anima sua del cielo. (VASARI.)

(957) A chiunque ricercava opere da lui diceva, che ne facesse esser contento il priore, e che poi non mancherebbe. (VASARI.)

étaient étrangères et indifférentes; il disait sans cesse : « Celui qui veut peindre a besoin de tranquillité et de vivre sans pensées; celui qui s'occupe des choses du Christ doit être toujours avec le Christ (958). »

C'était là sa théorie de l'art, et Dieu lui permit de la mettre en pratique avec un bonheur et un éclat dignes de ces hautes pensées. Il débuta par des chefs-d'œuvre, dès sa première jeunesse : *ancor giovinetto*, dit Vasari, *benissimo fare sapeva*. Ses premiers travaux furent consacrés à orner de miniatures admirables les livres de chœur de son monastère, en société avec son frère aîné, moine et peintre comme lui. Bientôt il se livra à la peinture sur fresque, dans des proportions considérables, sans renoncer toutefois à ces charmantes miniatures dont les reliquaires donnés par lui à Santa-Maria-Novella peuvent nous donner une idée. Encore aujourd'hui, ce célèbre monastère de Saint-Marc, illustre par tant de titres, offre au voyageur catholique la plus complète collection des œuvres du saint artiste, dans les grandes et sublimes fresques de la salle du chapitre, le crucifix et les lunettes du cloître, et enfin la série d'histoires de la vie de Marie, qu'il voulut peindre dans la cellule de ses frères. Mais on n'y retrouve plus sur le grand autel cette Madone, qui, selon Vasari, par son exquise simplicité, excitait à la dévotion tous ceux qui la regardaient (959). Dans un siècle où les inspirations d'un art encore tout imprégné du christianisme constituaient une partie essentielle de la vie religieuse et publique, un génie comme celui du frère Jean ne pouvait rester longtemps caché dans son cloître. Aussi fut-il recherché avec avidité, et célébré avec enthousiasme; ses œuvres, en se multipliant, acquirent une immense popularité dans toute l'Italie. Vasari, dont le goût classique et matérialiste ne pouvait certes sympathiser avec celui du mystique de Fiesole, nous a conservé, dans l'article qu'il lui a consacré, l'écho de cette exaltation pieuse et tendre qu'inspiraient les œuvres de notre moine, et que venait ratifier le jugement des plus fins connaisseurs. « Ce tableau, dit-il en parlant d'une *predella* (960) qui représentait la légende de saint Côme et saint Damien, est si parfait, qu'il est impossible de s'imaginer un travail plus diligent, ni des figures plus délicates, mieux entendues que celles qu'on y voit. » — « Cette *annunziata*, dit-il encore à propos d'une Madone recevant le message divin, a un profil si pieux, si délicat et si parfait, qu'on la dirait vraiment peinte non par des mains d'homme, mais dans le paradis (961). Les saints qu'il a peints, ressemblent plus à des saints, que ceux d'aucun autre peintre. » Enfin, parlant du magnifique *Couronnement de Vierge*, que l'on peut voir au Louvre, le biographe ajoute : « On y voit une quantité de saints et de saintes, si nombreux, si parfaits, dans des attitudes si variées, et avec des airs de tête si gracieux, que l'on éprouve une douceur incroyable à les regarder; on sent que les esprits bienheureux, s'ils avaient des corps, ne pourraient être autrement dans le ciel qu'il ne les a représentés; ils ne paraissent pas seulement vivants, mais la douceur et la délicatesse de leur expression est telle qu'on les dirait peints de la main d'un ange et d'un saint, comme ils le sont en effet; car c'était un bon ange que ce bon religieux, et on l'a toujours surnommé frère Jean *l'Angélique*... Pour moi, j'avoue que je ne puis jamais contempler cette œuvre sans qu'elle me paraisse nouvelle, et je n'en suis jamais rassasié quand je m'en sépare (962). »

Si la vue de ce tableau arrachait au matérialiste Vasari d'aussi précieux aveux, quels transports ne doit-il pas exciter dans une âme prédisposée par l'étude et l'amour de la véritable poésie chrétienne! Nous avons le bonheur de le posséder à Paris (963). Mais

(958) Usando spesse fiate di dire, che chi faceva questa arte, haveva bisogno di quiete, e di vivere senza pensieri; e che chi fa cose di Christo, con Christo deve stare sempre. (VASARI.)

(959) Muove a divozione chi la guarda per la simplicità sua.

(960) On appelle *predella* ou *gradino* le petit cadre longitudinal qui se trouve au-dessous de la plupart des grands tableaux d'après des anciens maîtres, et où ils représentaient divers traits de la vie des saints qu'ils avaient peints en pied dans la partie supérieure du tableau. C'est ainsi que dans le chef-d'œuvre de Fra Angelico au Louvre, le *gradino* représente la vie de saint Dominique que l'on voit en pied dans le Couronnement de Notre-Dame qui fait le sujet du tableau lui-même.

(961) Con un profilo di viso tanto devoto, delicato e ben fatto che par veramente non da un uomo, ma fatto in paradiso.

(962) Una moltitudine infinita di santi e sante, tanti in numero, tanto ben fatti, a con si varie attitudine, e diverse arie di teste, che incredibile piacere, e dolcezza si sente in guardarle. anzi pare che quei spiriti beati, non possino essere in cielo altrimente, o per meglio dire, se havessero corpo, non potrebbono; perciocche.... non solo sono vivi e con arie delicate, e dolci, ma tutto il colorito di quell'opera par che sia di mano d'un santo, o d'un angelo, come sono, onde a gran ragione fù sempre chiamato questo da ben religioso, Frate Giovanni Angelico... Io per me posso con verità affermare, che non veggio mai questo opera che non mi para cosa nuova, ne me ne parto mai sazio.

(963) Après avoir subi toutes sortes d'épreuves et avoir été longtemps dérobé aux regards du public, ce trésor, enlevé à l'église Saint-Dominique de Fiesole pendant les guerres d'Italie, vient d'être exposé dans la nouvelle galerie des dessins que le roi a fait disposer dans l'aile occidentale de la cour du Louvre. Nous conseillons à tous ceux qui aiment ou veulent connaître l'art chrétien, d'aller contempler et étudier ce tableau, qui en est un des plus merveilleux produits. Le coloris en a été très-malheureusement affaibli, parce qu'il a fallu enlever un vernis dont les mains grossières et ignorantes l'avaient affublé il y a quelques années. Il est en outre placé à une hauteur qui ne permet point d'en saisir tous les détails. Espérons enfin qu'on fera disparaître le cadre affreux qui le déshonore, et où deux grotesques renommées semblent placées à dessein pour figurer la dégénération de l'art moderne. Il a été gravé et publié avec un texte explicatif, par le célèbre A.-W. de Schlegel, Paris, 1816, in-folio : cette publication est excessivement rare. (1839.)

c'est encore à Florence, dans les fresques de Saint-Marc et à l'académie des Beaux-Arts, qu'il faut aller, pour apprécier toute l'étendue et toute la profondeur du génie de ce peintre angélique. Nous avons cherché à décrire ailleurs le tableau que nous regardons comme son chef-d'œuvre, son *Jugement dernier* (964). Ne pouvant donner ici une idée, même superficielle, de ses divers travaux, nous citerons l'excellent résumé qu'en a donné l'écrivain qui jusqu'ici a le mieux parlé de la peinture chrétienne. « La componction du cœur, » dit M. Rio, « ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux que le génie de frère Angélique se plaisait à parcourir, et qu'il recommençait avec le même amour quand il l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, au moins relativement à la qualité et à la quantité de l'expression ; et pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une fatigante monotonie, on y découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout dans le Couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du Jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation ; c'est dans ces sujets mystiques, si parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues, mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec profusion les inépuisables richesses de son imagination. On peut dire de lui, que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour (965). »

Ce n'est pas seulement Florence qu'il enrichit de cette parure chrétienne. Sa gloire, en se répandant au loin, le fit appeler dans diverses villes de la Toscane et de l'Ombrie. On voit encore quelques débris de ses travaux à Cortone, à Pérouse et surtout à Orvieto. Enfin le Pape Nicolas V, si ami des arts, le fit venir à Rome, où il peignit à fresque la chapelle du Saint-Sacrement, que Paul III fit détruire pour élargir un escalier, et la chapelle dite de Saint-Laurent, si complétement oubliée par la barbarie des XVIIe et XVIIIe siècles, que le savant Bottari ne put y entrer qu'en escaladant la fenêtre, les clefs de la porte ayant été perdues. « Cette œuvre si simple, dit M. Rio, si pure, si dégagée de tout alliage profane, n'était pas cependant ce qui avait fait la plus forte impression sur l'esprit du Pape. Il s'était aperçu que l'âme de l'artiste valait encore mieux que son pinceau. » L'archevêché de Florence ayant vaqué sur ces entrefaites, il le jugea digne d'en être revêtu. Mais Fra Angelico, en apprenant l'intention du Pontife, le supplia instamment de lui faire grâce de ce fardeau, parce qu'il ne se sentait nullement propre à gouverner les peuples (966). Mais il ajouta qu'il y avait dans son ordre un moine, nommé Antonin, très-amoureux des pauvres, très-habile dans la conduite des âmes, craignant Dieu (967), et beaucoup mieux fait que lui pour être revêtu de cette dignité. Le Pape, plein de confiance dans sa recommandation, lui accorda la nomination qu'il sollicitait (968), et l'humble peintre eut ainsi la gloire d'appeler au siége de Florence celui qui devait y briller d'un éclat si pur, et que l'Eglise vénère aujourd'hui sous le nom de saint Antonin (969).

Fra Angelico mourut à Rome en 1455, à l'âge de soixante-huit ans. Il fut enterré dans l'église de son ordre, la seule gothique qui soit restée à Rome, et dont le nom est comme le symbole de la victoire éternelle du christianisme sur le paganisme au sein de la capitale du monde, *Santa-Maria-sopra-Minerva*. On y voit encore sa tombe, avec sa figure en pied et les mains jointes, gravée au trait, et on y lit cette épitaphe :

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam :
Altera nam terris opera exstant, altera cœlo ;
Urbs me Joannem flos tulit Ætruriæ.

« Qu'on ne me loue pas de ce que j'ai point comme un autre Apelle, mais de ce que j'ai donné tout ce que je gagnais à tes pauvres, ô Christ ! J'ai travaillé pour le ciel en même temps que pour la terre ; je m'appelais Jean ; la ville qui est la fleur de l'Etrurie a été ma patrie. »

Après sa mort, au surnom d'*Angélique* vint se joindre celui de *Bienheureux, il Beato*. C'est ainsi qu'il est principalement désigné encore aujourd'hui à Florence et dans toute l'Italie. Toutefois cette expression de la pieuse admiration des Chrétiens n'implique nullement un culte public et autorisé par l'Eglise.

Au premier rang de ses élèves on voit figurer Benozzo Gozzoli, qui continua fidèlement la ligne tracée par son maître, et dont la gloire est inscrite sur les murs du plus bel édifice de l'Italie, le Campo-Santo de Pise ; puis encore Gentile da Fabriano, le père de cette dynastie sublime des peintres de l'école d'Ombrie qui devait finir avec la défection de Raphaël, en laissant à l'art chrétien, comme pour le consoler, Francia de Bologne. On peut ainsi regarder Fra Angelico comme la souche des trois grandes branches de l'école mystique, celle de Florence, d'Ombrie et de Bologne.

(964) Voyez col. 1071.

(965) *De la poésie chrétienne*, par M. Rio, *Forme de l'art* ; p. 193.

(966) Perocche non si sentiva atto a governar popoli. (VASARI.)

(967) Havendo la sua religione un fratre amorevole de poveri, dottissimo di governo e timorato di Dio. (VASARI.)

(968) Gli fece la grazia liberamente. (VASARI.)

(969) Il a été canonisé par Adrien VI.

VII.

DE L'ANCIENNE ECOLE DE FERRARE,

PAR M. LADERCHI.

C'est avec le plus vif plaisir que nous voyons se développer graduellement en Italie l'amour et l'appréciation de l'art chrétien du moyen âge, opposé à l'art païen des siècles modernes, qui a régné jusqu'à présent despotiquement sur cette belle contrée. Notre satisfaction redouble quand nous voyons ce mouvement de justice et de science à la fois, partir du centre même de l'unité des Etats romains. Déjà l'année dernière, M. le chevalier Minardi, président de l'académie des Beaux-Arts de Rome, avait établi, dans un discours qui fit beaucoup d'effet, la supériorité de l'inspiration chrétienne des écoles primitives sur la prétendue peinture religieuse des siècles récents. Voici maintenant que, se conformant à un usage italien, un citoyen de Ferrare, M. Camillo Laderchi, à l'occasion des noces du jeune comte Costabili avec la comtesse Malvina Mosti, publie une description de la galerie Costabili, à laquelle il rattache un essai historique tout à fait original sur l'ancienne école de Ferrare. L'ouvrage porte le titre suivant : *Descrizione della quadreria Costabili*, parte prima ; *l'Antica scuola Ferrarese*, par M. Camillo Laderchi; Ferrara, 1837. — La sympathie que l'auteur exprime dans son ouvrage pour les idées de M. Rio et nos faibles efforts en faveur de la réforme de l'art religieux, est un motif de plus pour que nous contribuions, en rendant compte de ses travaux, à resserrer ce lien religieux et littéraire entre la France et l'Italie. L'opuscule de M. Laderchi est même spécialement destiné à combler une lacune que présente l'ouvrage publié par M. Rio sur *l'Art chrétien en Italie*, ouvrage que l'auteur ferrarais signale avec tant de raison comme le plus complet et le plus important qui ait encore paru sur cette matière. Adoptant tous les principes posés par M. Rio, quant à l'influence prépondérante de la piété catholique sur la peinture du moyen âge, et à sa répugnance légitime pour le naturalisme et le paganisme, M. Laderchi nous donne une série de renseignements détaillés et très-curieux sur seize peintres ferrarais, depuis Gelasio di Nicolo, qui florissait en 1240, jusqu'à Michelli Cortellini, dont on a des tableaux datés de 1517. On ne trouve ailleurs que des notions très-rares et très-inexactes sur ces artistes, tous exclusivement consacrés à la peinture mystique, et dont M. Laderchi nous fait connaître avec le plus grand soin la vie et les œuvres. Il s'étend avec raison sur les astres vraiment rayonnants de cette école : Panetti, né en 1460; Ercole Grandi, né en 1491; Mazzolino, né en 1481, et surtout Lorenzo Costa. M. Rio avait déjà reconnu l'identité du but, de l'esprit et des inspirations qui dominaient à la fois l'école de Bologne (à laquelle il rattache celle de Ferrare) et l'école d'Ombrie, celle de Gentile de Fabriano, du Pérugin et de Raphaël. Il en avait conclu *a priori* qu'il avait dû y avoir des communications matérielles entre elles deux. Or, M. Laderchi est venu répandre la lumière la plus satisfaisante sur ces diverses ramifications de l'école mystique, en démontrant que Lorenzo Costa, en même temps que Gentile de Fabriano, fut l'élève de Benozzo Gozzoli, lui-même élève chéri et fidèle du bienheureux Fra Angelico da Fiesole, qui se trouve ainsi la tige commune des plus fécondes branches de la poésie mystique dans l'art. M. Laderchi démontre encore que Costa a été le maître de Francia, et non pas son élève, comme tous les auteurs l'ont dit jusqu'à présent. « Ce maître insigne, dit l'auteur, fondateur de trois écoles, à Ferrare, à Bologne et à Mantoue, doit être placé avant son tendre ami et compagnon Francesco Francia, avec Perugino, avec Leonardo, Lorenzo di Credi et quelques autres, dans un cercle d'artistes élus, au milieu desquels siége le bienheureux de Fiesole, et où doit se concentrer l'admiration de quiconque comprend la peinture chrétienne. »

Tout voyageur catholique, par respect pour le grand nom de Ferrare, pour les souvenirs chevaleresques et poétiques du Tasse, de l'Arioste, de la première et si illustre maison d'Este, doit s'arrêter dans cette ville; il y admirera la magnifique façade de la vieille cathédrale (si indignement vandalisée au dedans), la statue du glorieux pèlerin dont date l'éclat de la maison d'Este, le vaste château qui rappelle leur grande et féodale existence; enfin la petite mais charmante galerie de tableaux. Guidé par l'excellent opuscule de M. Laderchi, il ajoutera à ces visites obligées celle de la galerie Costabili. Nous ne pouvons que lui souhaiter de trouver souvent, pour d'autres villes, un guide aussi fidèle, aussi sûr et aussi religieusement intelligent.

M. Rosini, de Pise, vient aussi de publier le premier essai d'une *Histoire de la peinture en Italie*, accompagnée de gravures, où l'on voit avec satisfaction revenir sur les fausses appréciations de Lanzi et de beaucoup d'autres, et annoncer de longues et solides études sur les grands peintres de l'époque chrétienne.

VIII.

COLLECTION

DES MONUMENTS DE L'HISTOIRE DE SAINTE ELISABETH

—

Fidèle au principe que nous avons posé plus haut, sur l'importance vitale de l'étude des anciens maîtres pour tous ceux qui veulent consacrer leur talent à l'application religieuse de l'art, nous avons voulu contribuer selon la mesure de nos forces à l'œuvre réparatrice, en publiant une collection de monuments, composée à la fois de divers travaux qui datent des vieux siècles catholiques, et d'autres qui, fruit de la nouvelle école allemande, serviront à montrer comment l'on peut, même au sein de l'anarchie morale et intellectuelle de nos jours, rattacher l'art moderne à la pureté et à la sainteté de la pensée ancienne. Le sujet de cette collection se trouvait indiqué, de droit comme de fait, dans l'*Histoire de sainte Elisabeth*, à laquelle nous avions consacré plusieurs années de travaux, et qui a eu le privilége d'inspirer à toutes les époques le ciseau et le pinceau des artistes chrétiens. Nous avons eu le bonheur de trouver un éditeur aussi dévoué que nous à la régénération religieuse de l'art, et qui s'est chargé de cette entreprise avec un zèle et un désintéressement puisés dans les plus nobles motifs. Fort de son appui, nous avons pu profiter de nos voyages pour recueillir en Italie et en Allemagne tout ce que nous avions découvert ou remarqué de plus important parmi les monuments relatifs à notre sainte.

Nous reproduisons en premier lieu les tableaux qui lui ont été consacrés par les plus illustres représentants de l'ancienne école florentine, Taddeo Gaddi (1350), le principal élève de Giotto, et digne émule de son maître; Andrea Orgagna (1319-1389), le plus grand des peintres, des sculpteurs et des architectes de son temps, qui précéda Michel-Ange dans cette triple supériorité, et qui, certes, sous le point de vue chrétien, l'a surpassé de beaucoup; le bienheureux Fra Angelico da Fiesole (1387-1455), le plus *angélique*, le plus accompli des artistes chrétiens; enfin, Alessandro Botticelli (1487-1515), qui, au milieu de la dégénération déjà trop générale de l'art, due à l'influence des Médicis, sut rester fidèle à la poésie mystique de ses prédécesseurs.

Passant de l'Italie à la vieille Allemagne, nous donnons l'œuvre d'un peintre anonyme de la pure et primitive école de Cologne (1350-1400), qui fut pour l'Allemagne ce que l'école de Sienne avait été pour l'Italie; puis celle d'un peintre bâlois du XVe siècle, dont le nom est resté également inconnu; celle de Lucas de Leyde (1494-1533), qui termine le cycle des anciens peintres catholiques au delà du Rhin, et enfin une miniature attribuée à Hemling (1429-1499), le Fiesole de la Flandre, et tirée du célèbre bréviaire Grimani à Venise. Un grand vitrail de la cathédrale de Cologne nous montrera sainte Elisabeth dignement placée dans l'église qui est le type de l'époque qu'elle a glorifiée; le bas-relief, presque contemporain de la sainte, qui orne son tombeau à Marbourg; ceux, plus récents, que l'on voit sur les autels de son église; la châsse si célèbre où fut renfermé son corps sacré, et la statue qui a été pour nous le premier indice de son histoire, serviront à faire connaître la marche parallèle de la sculpture et de la peinture des anciennes écoles germaniques.

A ces précieux débris d'un passé qui ne reviendra jamais, nous avons la consolation de joindre des témoignages vivants de la résurrection de ce feu sacré de la foi qui l'animait, dans les œuvres des artistes contemporains de l'Allemagne. Frédéric Overbeck, la gloire de l'art chrétien de nos jours et le flambeau de son avenir, a bien voulu interrompre le cours des grands travaux qu'il poursuit au sein de la ville éternelle, pour enrichir notre humble collection d'un dessin qui représente un des traits les plus populaires de l'histoire de notre sainte. On verra ensuite le même sujet traité en bas-relief par Schwanthaler, qui occupe le premier rang dans la sculpture nouvelle d'Allemagne, comme Overbeck dans la peinture. Frédéric Muller, jeune peintre de Cassel, qui a cultivé sur le sol d'Italie les excellentes dispositions de sa nature germanique, nous a apporté son tribut de dévotion à la sainte qu'il chérit comme nous. Enfin, nous nous félicitons de fournir aux personnes qui s'intéressent à l'art une occasion de connaître la nature et la portée d'un jeune talent qui nous semble promettre à la peinture chrétienne un véritable représentant, si Dieu le maintient dans la voie salutaire qu'il a daigné lui ouvrir. Octave Hauser, d'origine allemande, né en 1822, a eu le bonheur de passer son enfance à Florence. Ses yeux se sont ouverts à la lumière de l'art, en face des admirables fresques de Fra Angelico, de Memmi, de Giotto, d'Orgagna : c'est dans ces pages immortelles qu'il a lu sa destinée, et dès l'âge de treize ans, guidé par les conseils d'un père qui a consacré sa vie au service de l'art chrétien, cet enfant commença à étudier d'après les grands maîtres catholiques. Rentré en France, à quatorze ans, il a commencé la série de compositions relatives à la vie de sainte Elisabeth, qui forme une partie de notre collection. Il se peut que nous soyons aveuglé par la sympathie avec laquelle nous avons suivi dans une âme si jeune, le dévo-

loppement d'une pensée identique à celle qui a si longtemps absorbé la nôtre ; mais il nous semble que tout juge non prévenu y reconnaîtra avec nous une originalité, une profondeur de sentiment et une pureté d'inspiration que l'on cherche en vain dans les prétendues œuvres d'art religieux de nos jours. Assurément nous ne donnons pas ces produits du crayon d'un enfant de quinze ans comme des chefs-d'œuvre, mais bien comme une preuve des heureux résultats d'une éducation formée par l'étude pieuse des véritables maîtres chrétiens, et dégagée des liens de la routine classique.

En dernier lieu, la collection se complète par des médailles, des lettres ornées tirées d'anciens manuscrits, et autres objets relatifs à notre sainte. Des vues du château de Wartbourg, où elle fut élevée et où elle vécut avec son mari, ainsi que de la ville de Marbourg, où elle passa ses années de veuvage et où elle mourut, reproduisent l'état actuel des lieux immortalisés par son souvenir. Enfin, on verra des fragments de la célèbre église qui porte son nom, et qui a été le premier monument du style ogival pur que l'Allemagne ait possédé.

Il nous a été doux d'offrir ce nouvel hommage à celle qui nous a valu d'ineffables consolations; il nous est doux de mettre sous sa douce et puissante protection nos humbles efforts pour rendre quelque séve et quelque vie à une branche, naguère si belle et si fleurie, de l'arbre catholique.

19 novembre 1837. Fête de sainte Elisabeth.

IX.

RAPPORT

FAIT A LA CHAMBRE DES PAIRS,

AU NOM D'UNE COMMISSION SPÉCIALE (970) CHARGÉE DE L'EXAMEN DU PROJET DE LOI RELATIF A L'OUVERTURE D'UN CRÉDIT POUR LA RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE DE PARIS.

PAR M. LE COMTE DE MONTALEMBERT, PAIR DE FRANCE.

(Séance du 11 juillet 1845.)

Messieurs,

On a souvent remarqué la différence curieuse qui existe entre la nature apparente des grands événements historiques et les résultats positifs qu'ils produisent. C'est ainsi qu'un succès, au premier aspect complet et éclatant, se transforme souvent en une source d'embarras et de défaites; que d'autres fois, une calamité vivement redoutée devient la source de compensations imprévues, et que sans cesse les conséquences indirectes ou définitives d'une crise politique suivent un courant opposé à celui des idées ou des passions qui ont précédé cette crise. Rien ne semble plus propre à démontrer cette loi de l'histoire que l'influence indirecte de la révolution de Juillet sur nos monuments religieux. A coup sûr, le lendemain de cette grande modification des lois et des destinées de la France, personne ne se fût imaginé qu'il en sortirait une tendance éminemment favorable à l'étude et à la conservation de ces monuments. Et cependant le régime qui a suivi la révolution de Juillet a vu s'effectuer la réhabilitation complète de notre art chrétien et national, et le gouvernement sorti de cette révolution a plus fait en quinze ans pour sauver et orner nos édifices religieux, que ne l'avait fait l'ancien régime pendant les deux derniers siècles de son existence, ou les gouvernements réparateurs de l'Empire et de la Restauration.

Le XVII[e] siècle défigurait nos églises gothiques par des additions en style païen; le XVIII[e] les mutilait systématiquement, et, pendant l'Empire et la Restauration, la France a vu périr plus de monuments sacrés et curieux que pendant les saturnales de l'anarchie. Tout au contraire, le gouvernement nouveau, à peine installé, signalait cette nouvelle tendance par la création de cette inspection générale des monuments historiques qui a commencé une réaction, malheureusement trop tardive, contre les excès d'un infatigable vandalisme. Depuis lors il a persévéré dans cette ligne. Comme on pouvait s'y attendre, tous les efforts tentés pour réparer le mal n'ont pas été également heureux : il y a eu des tâtonnements, des anomalies, des fautes: il a fallu subir les conséquences du passé, et de cette ignorance profonde des conditions et des principes de l'art du moyen âge, dans laquelle tous nos artistes ont été élevés. Il en est résulté que des édifices qui pouvaient être facilement sauvés ont été abandonnés et sacrifiés ; que d'autres ont été dénaturés avec un manque absolu d'intelligence, de goût et de sentiment historique, et nous sommes encore loin de pouvoir nous vanter d'œuvres savamment et complétement réparatrices, comme celles qui honorent divers pays étrangers et surtout la Bavière. Mais cette part faite à une trop juste critique, il faut re-

(970) Cette commission était composée de MM. le comte Beugnot, le comte de Bondy, le comte de Gasparin, le vicomte Victor Hugo, le duc de La Force, le comte de Montalembert, le comte de Rambuteau.

connaître et proclamer qu'en général le bien l'a emporté sur le mal. L'impulsion salutaire une fois donnée a été maintenue, le gouvernement marche chaque jour d'un pas plus assuré dans la bonne voie, et la sollicitude active et éclairée qu'il déploie au profit de nos monuments religieux et historiques mérite tous nos éloges et lui vaudra certainement la reconnaissance de l'avenir.

Ce n'est pas là du reste, comme on l'a prétendu, un bienfait conféré à l'Eglise, ce n'est qu'une justice, car l'Etat, en s'emparant de toutes les propriétés ecclésiastiques, a contracté expressément l'obligation de pourvoir à l'entretien des édifices destinés au culte. C'est en outre l'accomplissement d'un devoir envers la civilisation, envers l'histoire, envers les arts, devoir inséparable de la conservation des monuments les plus importants de la civilisation chrétienne, les plus essentiels à l'intelligence de notre histoire, les plus féconds en enseignements pour nos architectes et nos sculpteurs. C'est enfin un acte de patriotisme le plus élevé et le plus pur, puisqu'il s'agit de dérober aux atteintes du temps et d'une ignorance barbare, des édifices qui attestent la suprématie du génie de la France au moyen âge, et qui forment encore aujourd'hui le plus bel ornement de la patrie.

Votre commission donne donc son entière adhésion à la marche du gouvernement dans cet ordre d'idées, et elle s'applaudit unanimement de lui voir reporter sa sollicitude, par le projet de loi qui vous est soumis, sur Notre-Dame de Paris. On s'affligerait à bon droit du retard qui a été mis à la présentation de ce projet si indispensable, si l'on ne devait trouver une compensation à ces lenteurs dans les études plus approfondies qu'elles ont permis de faire, et dans le progrès croissant des principes qui conviennent à la restauration des anciennes églises. Mais aujourd'hui tout délai ultérieur serait aussi dangereux qu'inexécutable. Il est urgent de procéder à des réparations immédiates commandées par la plus vulgaire prudence. De plus, il est plus convenable de faire ainsi disparaître le fâcheux contraste que présente à tous les regards, d'un côté, la cathédrale de Paris, victime d'une sordide négligence, et menacée par des dégradations toujours croissantes; et de l'autre, sur le bord opposé de la Seine, cet hôtel de ville renouvelé et agrandi avec une magnificence si grande et si digne d'une opulente capitale.

Personne d'entre vous n'exige à coup sûr qu'on vienne lui démontrer les titres de Notre-Dame de Paris aux secours du trésor national. Ils n'ont besoin ni d'être énumérés, ni surtout d'être exagérés. Notre-Dame n'est pas la métropole de la France, car l'archevêché de Paris, érigé le dernier de tous en 1622, n'a aucune sorte de supériorité sur les diocèses autres que ceux qui forment sa province ecclésiastique. Comme monument, Notre-Dame de Paris n'est pas non plus la première des églises de France. Notre-Dame de Reims, Notre-Dame de Chartres et Notre-Dame d'Amiens, rivalisent avec elle par la beauté et la grandeur de l'ensemble, comme les cathédrales de Strasbourg, de Coutances, de Rouen, de Bourges, par la perfection de certaines parties. Mais en revanche, la métropole de Paris a droit de compter au premier rang des chefs-d'œuvre de notre architecture, par sa noble simplicité, par la sévère et majestueuse beauté de sa façade occidentale, surtout par l'harmonie si rare qui règne dans ce vaste édifice, dont aucune addition postérieure au XIVe siècle n'est venue altérer la sublime unité.

En outre, placée au centre de la capitale de la France, et de la plus grande ville du continent européen, elle est la plus célèbre et la plus populaire de nos cathédrales, et devait par conséquent occuper la première place dans la sollicitude de l'Etat.

L'assentiment unanime que le projet de loi rencontre dans la commission, et que nous aimons à prévoir dans la chambre même, nous dispense d'entrer dans les détails des travaux proposés.

Nous nous bornerons à vous rappeler que le crédit demandé s'applique à deux objets distincts, quoique réunis par leur nature et par leur but :

1° La réparation et la consolidation des parties mutilées ou compromises de l'église métropolitaine.

2° La construction d'une sacristie, dont cette église est privée depuis 1830.

En ce qui touche au premier de ces deux objets, l'exposé de M. le garde des sceaux vous a fait suffisamment connaître les tristes motifs qui démontrent l'urgence de la dépense proposée. Le délabrement de Notre-Dame est non-seulement déplorable, mais dangereux; des symptômes chaque jour plus alarmants ne permettent plus d'hésiter ou d'attendre. La solidité de l'immense édifice est menacée. Le système d'étayement provisoire qui sert de palliatif au péril, ne saurait être trop tôt remplacé par des mesures définitives.

Nous avons examiné avec soin les travaux proposés; ils nous ont paru se renfermer dans les bornes du plus strict nécessaire. Les architectes chargés de cette haute et laborieuse mission, ont écarté tout ce qui n'était pas exigé pour le salut et la consolidation du monument. Tout projet de décoration, en dehors des réparations nécessaires, est ajourné. Mais ces réparations elles-mêmes, faites comme elles vont l'être par des hommes de goût et de conscience, produiront sous le rapport de l'art et de l'ornementation un effet excellent. Ainsi, l'on verra disparaître ces placages de ciment ou de mastic qui, tout en offensant l'œil, endommageaient les parties encore solides de la maçonnerie; on enlèvera ce badigeon des voûtes intérieures qui ne servait qu'à déguiser le mal qu'il importait le plus de connaître et à rajeunir, par un fard ridicule, l'antique et solennelle beauté de la métropole. De plus, on substituera aux chéneaux modernes, qui ont produit de si funestes

dégradations, les anciennes gargouilles. Or on sait que ces gargouilles sont à la fois indispensables à l'entretien matériel de l'édifice par un bon système d'écoulement des eaux pluviales, et inséparables de l'effet général des ornements d'architecture ogivale, où toutes les formes et tous les détails condamnés par l'ignorance moderne avaient un sens déterminé et un but raisonnable.

A l'aide des échafaudages dressés pour la consolidation nécessaire de la grande façade, on remplacera dans la galerie dite des Rois les vingt-huit statues dont l'absence laisse un vide fâcheux. Les fragments de quelques-unes de ces statues détruites en 1793 ont été retrouvés : la reproduction des autres se fera fidèlement d'après les originaux de la même date qui existent à Reims et à Chartres ; enfin on rétablira le grand portail central de cette même façade, qu'un vandalisme stupide fit détruire en 1771, afin de laisser un libre passage, lors des processions extérieures, aux dais tendus en bougran, comme le sont les ornements sacerdotaux de la France moderne, au lieu d'être comme en Italie et partout ailleurs en étoffes flexibles. Tel fut le pitoyable motif qui, au milieu d'un siècle impie et frivole, fit sacrifier un chef-d'œuvre de la foi et de l'art de nos pères, et mutiler cette porte qui, pendant les siècles de ferveur et de foi, avait suffi à tous les besoins du culte catholique. Depuis soixante-dix ans, l'ogive bâtarde et les colonnes difformes de Soufflot sont restées comme une injure sur la face glorieuse de Notre-Dame. On les fera disparaître et on reproduira, d'après un dessin fidèle, le trumeau et le tympan de cet admirable portail tels qu'ils sortirent de la pensée des architectes du XIIIe siècle. Le gouvernement, excité à cette œuvre réparatrice par le vœu du conseil des bâtiments civils, que le vote de la chambre des députés a appuyé, et que le vôtre ne tardera sans doute pas à confirmer, aura ainsi donné une grande et salutaire leçon aux esprits téméraires qui ne craignent pas de greffer leurs mesquines inventions sur les plus vénérables monuments de l'antiquité chrétienne.

Les fenêtres de la galerie qui surmontent les voûtes des bas côtés de la nef ont subi une altération moins éclatante, mais très-fâcheuse et très-considérable. Elles ont aujourd'hui une forme disgracieuse en elle-même, tout à fait inusitée pendant le moyen âge, et qui contraste de la manière la plus pénible avec toutes les autres baies de l'édifice. Nous souhaitons vivement que les architectes, conformément au projet qu'ils ont soumis au ministre des cultes, et aux dessins qui nous ont été communiqués, puissent substituer à cette difformité le système d'arcature et de meneaux employés au XIIIe siècle.

Il nous reste à vous parler, Messieurs, de l'érection d'une nouvelle sacristie. Ici encore, dans la proposition qui vous est soumise, la nécessité de l'œuvre projetée et la modicité des crédits demandés nous paraissent également démontrées. Notre-Dame n'a pas de sacristie convenable. Cet appendice essentiel de la moindre paroisse manque à la métropole de Paris. Lors des grandes solennités de l'Eglise, l'archevêque, son chapitre et son clergé sont réduits à s'habiller au pied d'un escalier, dans une sorte de vestibule, sans feu au milieu des plus grands froids, Le chapitre n'a ni vestiaire ni salle capitulaire. Le service de la sacristie paroissiale a lieu dans deux chapelles latérales enlevées pour cela au culte et à la décoration générale de l'édifice. Un pareil état de choses ne saurait durer. Il sera donc pourvu à cette nécessité urgente par une construction placée sur le plan méridional du chœur et dont la distribution, arrêtée d'accord avec Mgr l'archevêque de Paris, doit être conforme aux besoins du service, quoiqu'elle nous ait paru très-restreinte, et tenir très-peu de compte de la coexistence du chapitre et de la paroisse.

Mais, ce dont nous féliciterons sans réserve l'administration et les auteurs du projet, c'est d'avoir substitué l'emplacement que nous venons de désigner au projet ridicule qui prétendait élever la sacristie sur le prolongement du chevet de l'église, et continuer l'abside circulaire à toit aigu par un bâtiment carré, avec un toit en terrasse. Un pareil projet ne pouvait être conçu qu'au mépris de toutes les traditions de l'art et de l'église. Aucun édifice ogival n'offre l'exemple d'une excroissance analogue. Au contraire, le moyen âge a vu presque partout s'élever à côté de ses grandes églises des dépendances dans le genre de la sacristie qui vous est proposée. C'est une grande erreur que de croire, comme on l'a trop souvent soutenu dans ces premiers temps, que les cathédrales gothiques ont besoin d'être complétement isolées pour produire tout l'effet que comporte leur architecture : les constructeurs de ces cathédrales ne partageaient pas cette idée, et nulle part on ne les a vus la mettre en pratique. Il n'existe pas en Europe une cathédrale qui n'ait été flanquée au nord ou au midi, non-seulement de ses sacristies, mais encore du palais de l'évêque, du cloître des chanoines, de leur salle capitulaire, des vastes bâtiments qu'il fallait pour loger les chapitres, presque toujours très-nombreux et très-riches. En Angleterre, beaucoup de cathédrales ont conservé ces dépendances bâties dans le même style que le corps de l'église, et bien que les cathédrales anglaises soient pour la plupart très-inférieures aux nôtres, elles frappent souvent davantage au premier aspect, précisément à cause de cet entourage dont les proportions inférieures font d'autant plus valoir celles du monument central.

En thèse générale, la grandeur des admirables édifices du moyen âge, comme toute grandeur d'ici-bas, a besoin de points de comparaison qui la fassent apprécier et ressortir. L'isolement absolu leur est fatal. Il ne faut pas à coup sûr entasser les constructions voisines de manière à dérober des portions notables de l'ensemble à l'œil qui

les contemple; il ne faut pas permettre, comme à Rouen et ailleurs, que les maisons viennent s'incruster entre les contre-forts. Mais il ne faut pas non plus faire le vide autour de nos cathédrales, de manière à noyer dans ce vide les magnifiques dimensions qu'elles ont reçues de leurs auteurs. Elles n'ont point été faites pour le désert comme les pyramides d'Egypte, mais au contraire pour planer sur les habitations serrées et les rues étroites de nos anciennes villes, pour dominer et enlever les imaginations par leur vaste étendue et leur immense hauteur, symboles immobiles mais éloquents de la vérité et de l'autorité de cette Eglise dont chaque cathédrale était l'image en pierre.

L'emplacement choisi pour la nouvelle sacristie est donc tout à fait conforme aux lois de l'architecture gothique et de la tradition ecclésiastique. Loin de nuire à la perspective du monument, les nouvelles constructions qui doivent laisser entièrement libre la façade du transept méridional, y ajouteront une beauté de plus.

Le style adopté par les architectes est celui du XIVe siècle, le même qui a été suivi dans les chapelles latérales du chœur auprès desquelles la sacristie s'élèvera. Si l'on y observe les lois de sobriété et de simplicité que comporte l'ensemble de Notre-Dame, l'effet en sera irréprochable.

La construction de la sacristie que nous vous proposons de voter, subviendra donc aux besoins les plus urgents du culte dans la métropole. Elle aura, en outre, l'avantage de rendre à sa destination naturelle une portion de ce terrain qui fut souillé par le pillage et l'émeute, dans des jours funestes dont la prudence du gouvernement et le patriotisme des bons citoyens sauront empêcher le retour.

Nous vous avons déjà dit que la dépense totale du projet nous semblait non-seulement modérée, mais renfermée dans les bornes de la plus stricte économie. Elle est inférieure de beaucoup aux sommes que vous votez journellement pour des travaux moins pressants et moins essentiels à la gloire du pays.

La ville de Paris a promis de concourir à l'embellissement de sa métropole en faisant abaisser le sol actuel de la place du Parvis-Notre-Dame, de manière à laisser rétablir quelques-unes des treize marches qui précédaient autrefois l'entrée principale de l'église. Il n'est personne qui ne puisse apprécier tout ce que la façade principale doit gagner à cette élévation.

Plus tard, il faut l'espérer, la ville de Paris et l'Etat, quand les finances de l'une et de l'autre seront moins obérées, sauront s'entendre afin de pourvoir à la décoration intérieure de la métropole, qui est aujourd'hui la moins ornée des églises de Paris. Alors on s'occupera de l'ornementation des chapelles, en leur conservant le vocable sous lequel elles sont connues dans l'histoire; alors on pourra amortir la lumière beaucoup trop abondante qui arrive par les grandes fenêtres, en remplaçant les vitraux que ruina le goût impur et novateur des chanoines du XVIIIe siècle. Alors on examinera s'il convient de conserver à l'extrémité du chœur cette décoration théâtrale en marbre qui encaisse les colonnes encore existantes et les ogives du rond-point, et qui forme un si fâcheux contraste avec le reste de l'église; alors, enfin, on songera sans doute à reconstruire cette flèche en bois qui s'élevait au point d'intersection de la nef et du transept, et dont l'effet était si heureux. Cette dernière dépense, d'après le devis soumis au conseil des bâtiments civils par les architectes chargés de la restauration, ne s'élèverait qu'à 61,880 francs. Nous devons regretter qu'une restitution dont les frais seraient si modiques, n'ait pas été comprise dans le projet actuel.

MM. Lassus et Viollet Leduc, auxquels le gouvernement a confié l'œuvre importante que vous allez sanctionner, ont mérité ce choix par des antécédents très-favorables. Après de longues et sérieuses études sur l'art du moyen âge, ils ont l'un et l'autre appliqué leurs connaissances avec succès à plusieurs monuments de cette époque. M. Lassus a pris, aux réparations de la Sainte-Chapelle, une part qui lui a valu le suffrage des juges les plus compétents, et M. Viollet Leduc a déployé autant de zèle que d'intelligence pour la conservation de l'immense église abbatiale de Vézelay, qui n'est inférieure que de 21 pieds en longueur à Notre-Dame elle-même. Nous avons examiné avec soin le rapport qu'ils ont présenté au ministre sur les travaux qui vont leur être confiés, et nous avons été complétement rassurés par la prudente réserve de leurs intentions, la solidité de leurs arguments et l'exacte conformité de leurs projets avec le style général des monuments; nous sommes convaincus qu'ils se montreront dignes de l'insigne honneur de présider à une œuvre réparatrice, destinée à servir de modèle à toutes celles de même nature qui seront entreprises désormais.

En terminant, votre commission doit vous soumettre deux observations essentielles Voici la première:

On ne doit pas conclure de cette loi ni de celle relative à l'achèvement de la façade de Saint-Ouen, qu'il entre dans les projets du gouvernement de terminer tout ce qui est inachevé dans nos monuments du moyen âge, et de compléter au point de vue moderne ces vestiges de notre passé. Après avoir consacré des sommes importantes à la plus belle église de la Normandie, après avoir préservé la métropole de Paris d'une ruine imminente, le gouvernement saura s'arrêter; et, désormais muni de tous les renseignements convenables, entouré de commissions où siégent les hommes les plus expérimentés dans cette matière, il n'accordera des subsides extraordinaires qu'aux édifices dont les dégradations menaçantes réclament impérieusement le secours de

l'Etat. Il ne manquera pas d'occasion pour être généreux dans ses dons : car le nombre de nos anciennes églises qui menacent ruine est considérable. Mais en agir autrement, se prêter aux fantaisies de certains artistes, subir l'exigence de certaines influences, ce serait entrer dans une voie aussi contraire aux intérêts de l'art qu'à ceux du trésor. Votre commission proteste formellement contre l'idée d'habiller à neuf toutes les vieilles cathédrales, de remettre des têtes à toutes les statues mutilées, et des statues dans toutes les niches vides, de refaire toutes les façades, et surtout de substituer une façade à une abside, comme on veut le faire à Besançon, ou de planter des flèches sur des tours qui s'en passent très-bien depuis six siècles, comme on le projette à Reims.

Elle exhorte les jeunes architectes qui nourrissent ces ambitions déplacées à renfermer leur activité dans une sphère plus humble, mais plus utile et plus féconde, à étudier sérieusement l'art de consolider les monuments qu'ils prétendent embellir, et à chercher les moyens de faire prévaloir, dans les nombreuses églises nouvelles qui s'élèvent sur tous les points de la France, les principes et les formes de ce style sévère et simple du XIII° siècle, dont l'économie est incontestable, et dont l'origine française, et par conséquent la parfaite convenance à notre climat et à notre pays, sont aujourd'hui, démontrées.

En second lieu, nous devons déclarer que, s'il peut être quelquefois bon de compléter les édifices anciens, comme Saint-Ouen ; s'il est excellent de sauver ceux qui menacent ruine, comme Notre-Dame, il est encore mieux de ne pas laisser détruire ceux qui restent debout sans exiger autre chose qu'une surveillance éclairée. Cela est à la fois plus court, plus facile et moins cher. Or, sans sortir de Paris, on a tous les jours à déplorer la destruction ou l'altération de quelques-uns des trop rares débris du moyen âge que renferme cette capitale. L'admirable hôtel de la Trémoille, la dernière tourelle de la célèbre abbaye de Saint-Victor, sont devenus récemment encore la proie du vandalisme destructeur. L'hôtel de Sens, l'hôtel Carnavalet sont destinés, dit-on, à subir dans peu le même sort. Si l'on nous objecte que la ville de Paris, qui a si magnifiquement pourvu aux dépenses de son hôtel de ville, n'est point assez riche pour sauver, en les rachetant, ces monuments si dignes de sa sollicitude, nous répondrons qu'elle aurait dû profiter de sa pauvreté pour respecter le collége des Bernardins, qui lui appartient et qui vient de subir une déplorable mutilation. Ce précieux édifice du XIII° siècle divisé, comme une cathédrale, en trois nefs, chacune de dix-sept travées et de 270 pieds de long, lesquels se reproduisent à chacun de ces trois étages voûtés, est unique de son espèce, non-seulement à Paris, mais en France. Après avoir servi tour à tour d'école et de magasin, il vient d'être transformé en caserne de pompiers. Nous ne voulons pas juger la convenance de cette destination ; nous ne doutons pas des précautions prises par notre collègue le préfet de la Seine pour empêcher toute dégradation inutile. Nous savons aussi très-bien que pour qu'un édifice soit conservé, il doit recevoir une destination quelconque. Mais nous gémissons de voir que cette appropriation récente ait fourni l'occasion de détruire l'ancienne toiture. La charpente de cette toiture formait une seule salle immense, sans cloison, disposée avec cet art merveilleux qui avait fait donner à ce genre de comble le nom de *forêt*. Cette charpente était du XIII° siècle, comme l'édifice, et Notre-Dame seule offre un autre exemple d'une charpente de ce genre et de cette date.

Eh bien ! sous le vain prétexte qu'un certain nombre de chevrons étaient attaqués par l'humidité, et avec cette funeste manie de substituer partout du nouveau à l'ancien, on a jeté bas cette charpente tout entière, et on lui a substitué un toit à l'italienne, un toit aplati, et n'ayant d'autre caractère que celui d'un grossier anachronisme : on a divisé l'étalage du milieu avec son double rang de colonnes, en une infinité de petites pièces qui en détruisent tout l'effet : on a défiguré l'extérieur du monument par la construction d'un pavillon d'avant-corps et d'un attique, et on a recouvert le tout d'un badigeon jaune. Cependant l'importance de cet édifice pour l'art et l'histoire ne pouvait être inconnue ; car il a été relevé et gravé avec le plus grand soin, par les ordres du ministre de l'instruction publique, dans la *Statistique de Paris*, , que publie M. Albert Lenoir, aux frais de l'Etat. On a peine à concevoir qu'une pareille dévastation ait pu être effectuée, en 1845, sous les yeux des inspecteurs généraux et de la commission des monuments historiques, et au moment où l'on vous demande des millions pour achever Saint-Ouen et sauver Notre-Dame.

Votre commission vous propose, à l'unanimité, l'adoption du projet de loi.

—

X.

DISCOURS

DE M. LE COMTE DE MONTALEMBERT,

Pair de France,

SUR LE VANDALISME DANS LES TRAVAUX D'ART.

DANS LA DISCUSSION GÉNÉRALE, A LA CHAMBRE DES PAIRS, DU PROJET DE LOI RELATIF AUX CRÉDITS SUPPLÉMENTAIRES DES EXERCICES DE 1846 ET 1847.

(*Extrait du Moniteur du 27 Juillet* 1847.)

—

Séance du 26 juillet 1847.

—

Messieurs,

Je demande pardon à la chambre, dans l'état actuel de ses travaux et de ses dispositions, de la retenir quelque temps sur des questions de détail. Comme nous ne sommes pas encore en nombre pour voter, elle voudra bien avoir de l'indulgence pour cette occupation provisoire.

Il y a longtemps que je cherchais une occasion légitime et naturelle d'entretenir la chambre et le gouvernement de la conduite des travaux publics, en ce qui touche aux monuments déjà historiques ou destinés à le devenir un jour; je crois que cette occasion se trouve dans la loi qui vous est soumise. En effet, nous y voyons presque à chaque page des allocations qui sont destinées, soit à l'achèvement, soit à la conservation de monuments historiques ou autres, des crédits demandés dans un intérêt d'art et d'histoire.

Il y a deux ans, dans un rapport que je fis à cette tribune sur la restauration de la métropole de Paris, je profitai de cette occasion pour rendre hommage aux services qu'avait rendus le gouvernement actuel à l'art et à l'histoire, par sa sollicitude, tardive mais efficace, pour un grand nombre de nos anciens monuments. Je ne puis aujourd'hui que répéter cet hommage; cependant je dois l'atténuer sous certains rapports, et mettre les ministres en garde contre divers abus qui s'attachent à ces grands et importants travaux. Je les félicite d'avoir demandé à la chambre des députés des sommes importantes pour l'entretien des monuments historiques et des travaux d'art; je les félicite surtout de les avoir obtenues; peut-être n'est-ce pas toujours par des considérations purement d'art, mais enfin on les a obtenues, et nous devons nous en réjouir. Mais en même temps il faut signaler au pays et au pouvoir les abus qui accompagnent l'emploi de ces fonds, abus qui, j'aime à le dire, ne sont pas l'œuvre directe des ministres, mais celle des architectes et autres agents inférieurs, qui ne sont ni assez sévèrement surveillés, ni assez sagement dirigés.

Je ne crois donc pas abuser de la patience de la chambre en lui dénonçant divers méfaits qui ont accompagné l'emploi de ces fonds; je le fais avec l'espoir d'en réprimer quelques-uns et d'en prévenir beaucoup d'autres. Je lui montrerai aussi que le vandalisme, que tout le monde déplore, conserve encore et même étend son empire, dans certaines directions, où il est plus que temps de l'arrêter, et d'empêcher la ruine quotidienne et irréparable de plusieurs de nos plus précieux monuments.

Croyez, messieurs, qu'il y a là un intérêt digne de toute l'attention, même des hommes politiques. Il y a quelques jours, dans une autre enceinte, l'éloquent M. Villemain disait avec raison que les études historiques étaient un ordre de littérature tout à fait conforme au génie de nos institutions et de notre siècle. Eh bien! les monuments de notre passé sont les auxiliaires essentiels de ces études : ce sont des témoins toujours vivants qu'il faut chaque jour invoquer, consulter, et sur lesquels on ne saurait veiller avec trop de sollicitude. C'est à ce titre, et aussi comme ayant étudié de mon mieux, depuis quinze ans, les diverses branches de notre archéologie nationale, que je viens solliciter quelques moments de votre attention.

Il y a dans les travaux historiques que le gouvernement fait entreprendre deux grands défauts, ou, pour mieux dire, deux grands dangers. Il y a d'abord la manie de condamner avec trop de précipitation à une démolition complète ce qui pourrait être sauvé à moins de frais et avec moins de peine. Il y a ensuite la manie d'accoler aux édifices anciens des travaux nouveaux, beaucoup trop coûteux, presque toujours inutiles, qui constituent presque toujours des anachronismes, et qui deviennent souvent dangereux pour la solidité même des édifices qu'ils sont destinés à orner.

Je commence par un exemple bien frappant, et que chacun peut vérifier, des abus que je signale, c'est l'église de Saint-Denis. Quand vous sortez de Paris du côté du Nord, vous ne reconnaissez plus cette ancienne église qui était l'ornement et l'honneur des environs de Paris. On y voit avec

surprise une tour démolie et une façade compromise. Savez-vous à quel prix on a obtenu ces résultats? Au prix de 7 millions.

Oui, messieurs, la ruine de la façade de l'église de Saint-Denis, le déshonneur de cette église, qui est devenue la risée des artistes et des voyageurs, a coûté jusqu'à présent 7 millions. Je ne sais pas ce qu'elle coûtera dans l'avenir.

Les ministres des travaux publics (je parle de l'ancien et du nouveau) sont là pour me corriger si je commets des inexactitudes. Cette église a donc été dégradée, à moitié ruinée, et rendue méconnaissable, moyennant la bagatelle de 7 millions.

Elle a été victime d'une double restauration, ou de ce que j'appellerai plutôt une double dégradation : la dégradation extérieure et la dégradation intérieure. Pour la dégradation extérieure, l'histoire en serait longue ; je ne vous la ferai pas tout entière, je n'en dirai qu'un mot. Elle a commencé par la foudre. La foudre a frappé la flèche de l'église en 1837. Là on a appliqué immédiatement ce principe que je vous dénonçais tout à l'heure comme étant si grave et si funeste. Au lieu d'y faire une réparation prompte et modeste, mais tout à fait suffisante, l'architecte qui, malheureusement, était chargé depuis quelques années de la soi-disant restauration du monument, a affirmé qu'il fallait absolument abattre en entier cette flèche,

Le ministre de l'intérieur de l'époque, M. le comte de Gasparin, que je regrette de ne pas voir à sa place, pour confirmer mes dires, avait bien élevé quelques objections fort naturelles contre cette idée ; mais il a cédé à ce qu'il croyait une autorité plus compétente que la sienne, et il a été obligé de baisser pavillon devant la prétendue science de l'architecte. On a décidé qu'il fallait abattre et rebâtir la flèche.

La flèche une fois rebâtie, qu'est-il arrivé? L'ancienne tour, condamnée à soutenir la nouvelle flèche, s'est d'abord lézardée, grâce au poids de cette flèche moderne, construite sans précaution et en matériaux beaucoup plus lourds que l'ancienne : elle a menacé de plus en plus, et on vient de la mettre à terre. Ainsi donc on a démoli successivement l'ancienne flèche, puis une partie de la nouvelle, puis la tour elle-même, et, par suite, on démolira toute la façade, compromise par tant de travaux malfaisants. Voilà l'état où se trouve aujourd'hui cette église si magnifique, si historique, si nationale.

Je n'entrerai pas dans les détails techniques : cela me serait facile si j'étais combattu ; je vous les épargne pour le moment. Mais veuillez remarquer ceci : jusqu'à présent on avait vu des églises qui s'écroulaient par vétusté et par abandon ; mais des églises qui s'écroulaient par suite même des travaux et par les réparations qui y sont faites, c'est un phénomène nouveau qui était réservé à notre temps et à la gloire de nos architectes officiels.

Avant d'abandonner la dégradation extérieure du monument, je devrais signaler la masse de sculptures apocryphes et ridicules dont on avait surchargé la façade ; mais je me hâte de passer à la dégradation intérieure

Or, grâce aux restaurateurs, l'intérieur de l'église de Saint-Denis n'offre plus qu'un effroyable gâchis de monuments, de débris de tous les temps, de tous les genres, confondus dans un désordre sans nom ; ce n'est plus qu'un véritable musée de bric-à-brac, où fourmillent des anachronismes innombrables, signalés depuis longtemps sans avoir jamais été démentis. Il y a surtout une collection de tombeaux apocryphes digne de toute votre attention. L'architecte, ayant décidé que l'on rétablirait les tombeaux des anciens rois enlevés à Saint-Denis, semble avoir pris pour guide ce principe : Tel roi a été enterré à Saint-Denis ; faisons-lui un tombeau, n'importe comment. On a donc été chercher dans nos dépôts d'antiquités nationales, aux Petits-Augustins et ailleurs, des statues, des bas-reliefs, des fragments tels quels. On les y a transportés et on a dit : « Telle statue d'homme sera celle de tel ou tel roi, et telle statue de femme représentera telle ou telle reine. » On les a ainsi arrangées en un musée complet d'apocryphes et d'anachronismes, que l'on expose à la curiosité des visiteurs et à la risée des connaisseurs. Ainsi, pour vous en citer quelques exemples, si je suis bien informé, la tombe ancienne de Valentine de Milan comprenait quatre statues : on les a séparées et on en a fait trois monuments divers. Le dernier roi qui ait eu un mausolée à Saint-Denis a été Henri II. Or, maintenant, vous y voyez ceux de Henri III, de Henri IV, de Louis XIV et même de Louis XV. Celui de Louis XV est construit avec des débris des anciens tombeaux de la duchesse de Joyeuse, de la comtesse de Brissac et de la femme d'un sculpteur nommé Moitte. On en a réuni tous les morceaux ensemble, et on en a fait un tombeau pour Louis XV. Voilà ce que l'on appelle une restauration.

Je vois sourire mon noble collègue, M. Victor Hugo, et je crois que c'est de sa part un sourire d'affirmation...

M. LE VICOMTE HUGO. Complétement.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Je me félicite d'avoir dans ma pénible tâche l'appui de l'homme qui a le plus fait parmi nous pour régénérer l'étude et le respect de nos antiquités nationales, et je continue.

Pour compléter l'œuvre, on a mis des vitraux, et quels vitraux! des vitraux de la fabrique de Choisy, où le chef de l'État, accompagné de M. le comte de Montalivet et d'autres fonctionnaires, se trouvaient figurer d'une façon si ridicule qu'on a dû les faire disparaître, et c'est à coup sûr ce qu'on pouvait faire de mieux. (Hilarité.) Si on ne l'a pas encore fait, je fais des vœux ardents pour qu'on n'attende pas, et cela par respect pour la personne auguste qui y est représentée.

Voilà ce qui est arrivé, et je le dis très en abrégé ; je vous épargne une foule de dé-

tails, que je pourrais encore vous donner. Voilà ce qui est arrivé pour un des monuments les plus importants que nous ayons dans notre pays.

De qui tous ces actes sont-ils le fait? Il faut le dire, d'un architecte membre de l'académie des Beaux-Arts. Ils ont été depuis longtemps dénoncés, car il ne faut pas croire que, dans un siècle de publicité, de vivacité comme le nôtre, de pareils méfaits passent inaperçus; avant d'être portés à la tribune politique, ils ont été portés à d'autres tribunes, à des tribunes scientifiques et littéraires; ils ont été dénoncés au sein de l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qui est un corps assurément bien compétent en cette matière; ils ont été signalés par la commission des monuments historiques qui s'assemble au ministère de l'intérieur, corps aussi respectable et le plus compétent de tous. Mais cet architecte fatal a été justifié par ses confrères de l'académie des Beaux-Arts, qui étaient, je le crains, au moins quant aux architectes, bien capables d'en faire autant (Hilarité), et qui ont déclaré qu'il n'y avait rien à dire à ce qui avait été fait. Cependant, sur ces entrefaites, la tour est tombée, et c'était là une démonstration contre laquelle il était impossible de regimber, et il a bien fallu reconnaître qu'il y avait beaucoup de mal; il a bien fallu éloigner cet architecte. On lui a donc donné un successeur; on a choisi pour cela un homme qui avait fait ses preuves, M. Duban, qui avait été chargé de la restauration de la Sainte-Chapelle et du Palais de justice de la ville de Paris, un des plus importants édifices que le gouvernement ait entrepris de restaurer. Mais cet architecte a déclaré, après mûr examen, qu'il n'y avait rien à faire à Saint-Denis, qu'il était impossible de réparer le mal qui avait été fait, et il a refusé cette succession.

Il a alors fallu chercher un deuxième successeur et on en a trouvé un très-estimable, à coup sûr, en qui j'ai pleine confiance, qui a eu plus de hardiesse que M. Duban; je lui souhaite autant de succès que de courage.

Mais savez-vous ce que l'on a fait de l'architecte qui avait commis ces méfaits? On l'a nommé membre du conseil des bâtiments civils (Mouvement), c'est-à-dire qu'on l'a appelé à juger en dernier ressort de toutes les constructions nouvelles de France et de Navarre, lui qui avait perdu et déshonoré l'un des plus magnifiques édifices de notre moyen âge. (Nouveau mouvement.)

Eh bien, j'avoue que je trouve là un étrange abus; je ne sais pas si je dois appeler cela un abus des influences, mais véritablement c'est un acte blâmable de faiblesse ministérielle.

Je n'en dirai pas davantage sur ces tristes travaux.

J'ai plusieurs ministères à passer en revue, c'est pourquoi j'abrége. Je passerai au ministère des cultes, et d'abord je commencerai par lui rendre hommage, si, comme on me l'assure, c'est grâce à l'intervention de ce ministère qu'on vient de sauver, ou du moins de contribuer au salut d'un des monuments les plus précieux de la Picardie, l'église de Saint-Germer qui, après celles d'Amiens, de Beauvais et de Noyon, est la plus belle de cette province. Elle avait été condamnée à mort par un arrêt téméraire de cette même commission du ministère de l'intérieur, dont je disais tout à l'heure tant de bien, Mais, grâce au ciel! le ministre des cultes a envoyé sur les lieux un architecte plus perspicace, plus modéré, plus sage, plus courageux peut-être que les auteurs des premiers rapports, et il a déclaré que cette belle église pouvait parfaitement être sauvée, et j'espère qu'elle le sera.

M. le ministre des cultes mérite, à ce sujet, un grand et juste hommage, J'espère qu'il recommencera souvent une pareille campagne; mais toutes ses campagnes n'ont pas été aussi heureuses. Je ne lui reprocherai pas les méfaits trop anciens de son administration, par exemple la flèche de Rouen, cette effroyable flèche en fonte qui écrase cette cathédrale si belle, et lézarde déjà la partie centrale du transsept (C'est vrai); mais je lui reprocherai des opérations à peu près de la même famille que celle de Saint-Denis; par exemple, des flèches comme celle de Coutances, qui, ayant été légèrement endommagée par la foudre ou par d'autres événements qui sont arrivés dans tous les siècles, a été démolie et reconstruite par le caprice malheureux des architectes.

Ainsi je signalerai encore plusieurs travaux très-coûteux et d'une valeur contestée, qui ont été commencés et consommés au Puy, à Nevers, dans d'autres cathédrales. Mais le mal que je signale ici tient à une cause générale que je chercherai à faire comprendre à la chambre.

Le ministère des cultes a sous sa dépendance les plus beaux édifices, je ne dis pas de la France, mais du monde entier; car je prétends qu'il n'existe rien de plus beau dans l'univers que les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Bourges, de Chartres, de Paris, qui toutes dépendent du ministère des cultes, ainsi que soixante autres églises de la même nature.

Le ministère des cultes a des allocations dans le budget, destinées à l'entretien, à la réparation des édifices; allocations très-insuffisantes, selon moi, et cependant assez considérables. Eh bien! le ministère des cultes dispose de ces allocations avec une entière conscience, j'en suis sûr, avec beaucoup de zèle, avec beaucoup de sollicitude; mais peut-être pas avec toutes les lumières désirables. En effet, dans les bureaux des cultes, je ne sache pas qu'il y ait des hommes très-versés, très-compétents dans cette science si délicate et si importante de l'archéologie nationale et religieuse.

Qu'a fait, au contraire, M. le ministre de l'intérieur? Il dispose d'une somme infiniment moins considérable et ne s'appliquant qu'à des églises paroissiales, des châteaux, des monuments historiques qui n'ont pas

l'importance des cathédrales, quoiqu'ils en aient beaucoup aussi; or, M. le ministre de l'intérieur, pour disposer de ces 5 ou 600,000 francs qu'il dépense tous les ans pour cet objet, a nommé une commission composée d'hommes du monde, d'hommes pris dans les deux chambres, ou d'artistes qui sont parfaitement au courant de toutes ces questions, qui décident, sous l'approbation, comme de raison, et sous la haute surveillance du ministre lui-même, qui décident de l'emploi de ces fonds et du différent degré de mérite des travaux qui lui sont soumis. Il en résulte que les travaux entrepris sous la surveillance de cette commission donnent lieu, en général, à très-peu d'objections.

Je souhaite, pour ma part, que le ministère des cultes adopte le même système, et vous ne verrez plus alors ce que j'ai vu il y a deux ans, à ma grande consternation, vu de mes yeux, c'est-à-dire des statues de toute beauté, arrachées au portail de la cathédrale de Bourges et jetées comme des membres inutiles dans les cryptes de la même cathédrale. Et pourquoi? Parce que l'architecte qui était chargé des travaux a pu agir et trancher à sa guise, n'étant soumis à aucune autre surveillance qu'à la surveillance purement matérielle, qui consiste à vérifier les comptes et à constater qu'on a dépensé exactement l'argent qui a été alloué.

Nous ne doutons nullement de l'intégrité de l'administration et des agents qu'elle emploie; mais nous doutons du respect qu'ils ont pour ces monuments anciens, et c'est ce respect, c'est ce degré spécial de capacité que nous désirons voir garantir à l'administration des cultes par les précautions qui ont été prises dans un autre ministère.

Ce n'est pas à dire toutefois que le ministre de l'intérieur soit à l'abri de tout reproche; je demande pardon à la chambre de la longueur de ces détails, je serais désolé de l'impatienter.

Voix nombreuses. Parlez! parlez!

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Au ministère de l'intérieur, cette commission, à laquelle je me plais à rendre toute justice, a aussi commis quelques fautes; il faut qu'elle me permette de le lui dire, bien qu'un de ses membres siége dans cette enceinte: on lui a fait le reproche de distribuer ses allocations au gré de certaines considérations plus ou moins électorales. Je ne crois pas à cela, je ne veux pas y croire, mais je lui reproche d'avoir quelquefois livré les travaux importants et utiles qu'elle avait à diriger à des architectes inexpérimentés et téméraires, trop empressés de démolir pour réédifier. Ainsi, non-seulement, comme je vous le disais tout à l'heure, elle avait condamné à mort cette belle église de Saint-Germer, mais elle a laissé démolir dernièrement, par un de ses architectes, une tour de l'église collégiale de Mantes, qui est une des plus belles qu'il y ait sur les rives de la Seine, entre Paris et Rouen : à la suite d'imprudences commises dans la restauration, il a fallu démolir cette tour; quand la rebâtira-t-on? Un de ces jours on vous demandera sans doute l'argent pour la rebâtir. Tout porte à croire qu'elle était suffisamment solide avant qu'on y eût touché. Il est vraiment fâcheux qu'on soit exposé deux ou trois fois de suite à venir vous demander tantôt pour Saint-Denis, tantôt pour Mantes, tantôt pour ailleurs, des sommes destinées à réparer les bévues des architectes. On signale des dangers analogues à Laon, à Noyon, à Tournus. Dernièrement enfin, une église du Périgord, l'église abbatiale de Brantôme, qui avait tenu depuis le XIIe ou le XIIIe siècle, s'est en partie écroulée au milieu des travaux de restauration; malheureusement, non, heureusement, elle ne s'est pas écroulée sur la tête de l'architecte qui avait été cause de cet accident (Rires); mais enfin elle n'a menacé ruine qu'à partir du moment où cet architecte a voulu lui appliquer sa prétendue science. (Hilarité.)

A Saint-Maximin, en Provence, où se trouve la plus belle église, sans contredit, de cette province, on avait alloué une somme de 3,000 fr. (c'est peu de chose, je ne le cite que comme exemple). Quelque temps après, un savant architecte qui avait été chargé par la commission de surveiller ces travaux est venu dire, dans son rapport du 9 juillet 1844, qu'il fallait encore 3,000 fr., non pour achever ces travaux, mais pour les démolir, parce que c'était cette partie nouvelle qui menaçait la sûreté des passants! (Nouvelle hilarité.)

Il y a donc un certain nombre de faits qui doivent être reprochés à cette branche, du reste si utile et si excellente, du ministère de l'intérieur.

Mais il est une autre branche de la même administration qui, malheureusement, échappe à la surveillance de cette commission, mais non pas à celle du ministre lui-même. C'est pourquoi, en son absence, je veux la signaler à ses collègues et à la chambre. J'entends parler des actes de vandalisme commis par les autorités municipales, et quelquefois par les autorités départementales (Mouvement): le ministre de l'intérieur en est responsable, grâce à la centralisation que je déteste en général, mais que j'admets et que j'accepte dans cette spécialité. Le ministre de l'intérieur est tenu d'approuver ou de rejeter presque toutes les délibérations de ces autorités : il en résulte qu'il se trouve investi du droit salutaire d'arrêter leur vandalisme, et c'est un droit dont il n'use pas.

M. GUIZOT, *ministre des affaires étrangères*. Pas assez, mais il le fait souvent.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Souvent, vous avez raison, mais j'espère qu'il le fera toujours; car je rends hommage aux lumières que M. le comte Duchâtel montre dans beaucoup de cas; mais je lui souhaite autant de courage et de persévérance que de lumières.

A tout seigneur tout honneur. Commençons par la ville de Paris, car il n'y a pas de ville plus vandale, excepté une que je vous signalerai tout à l'heure.

Ici je voudrais que M. le vicomte Victor

Hugo me remplaçât pour justifier et compléter mes accusations; je lui céderais bien volontiers la parole: il connaît mieux que personne les actes de la ville de Paris dans ce genre, et il ferait meilleure justice que moi. Mais, puisque sa modestie s'y refuse, je signalerai quelques démolitions commises par cette municipalité de Paris, notamment la destruction de deux des édifices les plus curieux de Paris, le collége des Bernardins et l'ancien couvent des Célestins.

Je suis charmé de voir M. le préfet de la Seine présent à son banc (Hilarité); je suis prêt à recevoir toute espèce de contradiction de sa part. Voulant, avant tout, rendre hommage à la vérité, je serais charmé de voir rectifiées sur-le-champ toutes les inexactitudes, toutes les exagérations qu'on pourra m'objecter; mais, jusqu'à plus ample informé, je dis que la ville de Paris, d'une façon inexcusable, a démoli ou déshonoré deux monuments admirables, le collége des Bernardins, qui était unique en son genre, et l'ancien couvent des Célestins, où était le tombeau de Charles V. Ce dernier édifice disparaît en ce moment de notre sol. (Marques d'adhésion.) En outre, la municipalité de Paris a laissé détruire un hôtel délicieux, et aussi unique dans son genre, l'hôtel de La Trémouille, dont il était si facile de faire une mairie; et maintenant l'hôtel Carnavalet illustré par madame de Sévigné, l'hôtel Carnavalet doit disparaître parce qu'il se trouve menacé par l'alignement. Or, l'alignement, a toujours raison contre l'art et l'histoire. (Mouvement.)

J'aurai encore beaucoup d'autres choses à dire sur le vandalisme parisien, mais je vous en fais grâce pour arriver à une ville qui, comme je le disais tout à l'heure, est plus vandale que celle de Paris : c'est la ville d'Orléans. Ici M. le ministre a été réellement coupable. La ville d'Orléans avait à côté de sa cathédrale, dont elle est si fière et qui est fort peu de chose, un monument bien plus remarquable, l'Hôtel-Dieu. Vous savez par quelle touchante pensée nos ancêtres avaient toujours rapproché la maison des pauvres de la maison de Dieu, et, les confondant pour ainsi dire sous une même dénomination, avaient donné à la maison des pauvres un nom qui ne se trouve dans aucune langue que la nôtre, l'Hôtel-Dieu. (Très-bien! très-bien!)

Eh bien, à Orléans comme à Paris, l'Hôtel-Dieu était à côté et à l'ombre de la cathédrale, avec cette différence toutefois, qu'à Paris, l'Hôtel-Dieu n'offre plus aucun intérêt artistique, tandis qu'à Orléans cet édifice était un admirable monument d'architecture ogivale. Le croiriez-vous, messieurs? la ville d'Orléans n'a eu ni paix ni repos jusqu'à ce qu'elle eût renversé cet admirable édifice, sous prétexte de déblayer les abords de sa piteuse cathédrale. Ici je marche appuyé sur l'autorité de la commission du ministère de l'intérieur dont je parlais tout à l'heure. Cette commission a fait un rapport rédigé par l'inspecteur général des monuments historiques, M. Mérimée, adopté par la commission et transmis au ministre de l'intérieur, qui l'a fait insérer dans le *Moniteur* du 12 juin 1846.

Il y est dit, en propres termes, que l'Hôtel-Dieu d'Orléans a été détruit par l'*inqualifiable obstination* du conseil général du Loiret et du conseil municipal d'Orléans. La commission ajoute que l'édifice était *vaste, solide, susceptible de recevoir mainte destination utile.* Elle aurait pu dire que c'était le monument le plus beau et le plus curieux de cette ville de vandales.

La démolition a été entreprise, comme je l'ai dit, sous prétexte d'isoler le monument, mais, comme je crois l'avoir démontré dans mon rapport sur Notre-Dame, les monuments gothiques ne sont pas faits pour être isolés, comme les Pyramides dans le désert. Ils doivent être dégagés de certains côtés, de manière à être facilement aperçus; mais, en leur ôtant tout point de comparaison rapproché, on les rapetisse et on leur ôte la moitié de leur valeur. (Adhésion.)

Or l'Etat, dans la personne du ministre de l'intérieur, n'a pas eu le courage de dire à cet acte de vandalisme : Non, je ne le veux pas; mais il eu le courage et la bonne pensée de vouloir acheter l'édifice menacé. Cette malheureuse ville n'a pas même voulu consentir à ce moyen terme; elle y a mis un prix exorbitant : c'est la commission qui le dit en propres termes, et elle ajoute encore: « Toutes les représentations ont été inutiles devant un corps municipal, qui croit agrandir sa ville, en la dotant d'une grande *plaine pavée*, sur laquelle, par un rare oubli des convenances, on met en regard la mairie et le théâtre.»

On a prétendu que le maire d'Orléans avait menacé de donner sa démission si le ministère refusait de consentir à la démolition. (Hilarité.) Oh! combien je regrette amèrement qu'on ne l'ait pas acceptée. (Nouvelle hilarité.) Je ne veux pas m'informer des motifs qui ont empêché de le prendre au mot.

Après ce grand et honteux exemple, les autres paraîtront bien mesquins, quoiqu'ils aient aussi leur importance.

Il y a deux objets qui sont en horreur à tous les corps municipaux, ce sont les murs et les tours, c'est-à-dire précisément ce qui fait en général le plus bel ornement des villes. Par exemple, la ville de Carpentras avait des murs très-anciens qui attiraient les voyageurs; ils ont été détruits. C'est encore à la commission du ministère de l'intérieur que j'emprunte cette opinion; elle dit que Carpentras était une des villes les plus jolies quand elle avait ses murs, et qu'aujourd'hui il n'y a pas de bourg plus insignifiant et plus vulgaire.

La définition est très-juste; je souhaite qu'elle retentisse au cœur de ceux qui ont ainsi déshonoré leur ville. (Rires et adhésions.)

Croiriez-vous que les conseillers municipaux d'Avignon ambitionnent le même sort pour leur ville, en cherchant à rivaliser de

vandalisme avec ceux de Carpentras? (Nouvelle hilarité.)

Tout ceux qui ont passé dans cette ville d'Avignon savent quelle empreinte de grandeur et de beauté lui donnent les restes des palais des Papes et des autres monuments; ils savent aussi qu'elle n'a pas de trait plus caractéristique que ses anciens remparts. Eh bien, dans un des tracés du chemin de fer de Lyon à Avignon, on fait passer la voie par les remparts, que l'on remplace par une chaussée. Je ne sais si ce tracé a été préféré par le ministère, mais je sais qu'il a été appuyé avec instance par la ville d'Avignon. Et on veut détruire ses remparts, pourquoi? Pour satisfaire la cupidité des propriétaires riverains de ces remparts, qui trouveront une augmentation de la valeur de leurs propriétés quand il y aura là un chemin de fer.

J'espère que M. le ministre de l'intérieur ou M. le ministre des travaux publics, car cela rentre plutôt dans ses attributions, voudra bien ne pas sacrifier un monument si important à des considérations si pitoyables. (Adhésion.)

A Reims, à Sens, à Guise, à Beauvais surtout, même acharnement des conseillers municipaux contre leurs remparts historiques.

Après les murs, les tours.

Dernièrement le beffroi de Valenciennes s'est écroulé, mais sa ruine a eu lieu comme celle de la tour de l'église Saint-Denis, par suite des travaux qu'on y a faits.

A Péronne, le conseil municipal a exigé la démolition de son beffroi, à la réparation duquel le ministère de l'intérieur avait alloué 20,000 fr. A Château-Thierry, on pave les routes avec les belles pierres de l'ancien château.

Elles sont rares les communes qui réclament, comme on l'a fait à Poissy et à Saint-Ricquier, pour la conservation des portes à tourelles, qui sont le symbole des anciennes franchises de la vie municipale de nos ancêtres, et que l'on devrait conserver, comme on le fait en Allemagne, en Belgique et en Angleterre, avec autant de raison et de sollicitude que Rome conserve ses arcs de triomphe.

J'arrive au ministère de la guerre. Quand tout à l'heure je parlais d'Avignon, je voyais M. le ministre faire un geste de satisfaction, m'encourager et approuver ce que je disais de la beauté des monuments d'Avignon; mais il n'ignore pas, sans doute, que le département de la guerre a commis les plus épouvantables dévastations dans le palais des Papes. Ce n'est pas lui, sans doute, mais c'est son ministère, ou plutôt le génie militaire, le corps le plus vandale de tous ceux qui s'attaquent à nos monuments. (Adhésion.)

Toutes les fois qu'un monument tombe entre les mains du génie militaire, il est immédiatement sacrifié et déshonoré. Témoin le château de Vincennes, où le génie a rasé ces dix belles tours qui faisaient l'admiration de nos pères: témoins les belles abbayes de Soissons, Notre-Dame et Saint-Jean-des-Vignes, qui ont été, malgré toutes les réclamations des archéologues éclairés et zélés du lieu, mutilées de la manière la plus brutale.

Dernièrement encore, deux magnifiques arcades romanes, à Notre-Dame de Soissons, signalées par les antiquaires, ont été recouvertes par une construction tout à fait moderne. Mais il y a plus: en plein Paris, des actes analogues ont été commis à l'Ecole polytechnique; savez-vous ce que c'était, messieurs, que l'Ecole polytechnique? c'était le collége de Navarre, le collége où ont étudié Rollin, Gerson et Bossuet, rien que cela! On en a fait l'Ecole polytechnique. J'avoue que la destination est très-belle; mais il y avait une chapelle, une chapelle ogivale, qui rappelait le souvenir vivant encore de cette grande institution et de ces grands hommes. Elle avait vingt fenêtres, m'a-t-on dit, car je ne l'ai pas vue; eh bien, elle a été démolie par le fait des ingénieurs de la guerre, et cela l'année dernière, en février 1846.

J'ai un autre exemple plus récent et plus fâcheux encore à citer, c'est celui de Toulouse.

A Toulouse, il y a une admirable église que je me vante d'avoir été le premier à signaler dès 1833 à l'attention publique. C'est l'église des *Jacobins* ou des *Dominicains*. Cette belle église date du XIIIe siècle; elle a été achevée au XIVe. Elle a des caractères tout à fait spéciaux que je ne vous définirai pas, ce serait trop long, mais elle possédait deux titres qui la distinguaient et qui devaient mériter la sollicitude de tous les hommes éclairés. D'abord elle a servi de sépulture à saint Thomas d'Aquin, à ce grand homme qui fut, comme vous le savez tous, non-seulement une des gloires de l'Eglise, mais encore une des gloires de l'université de Paris, où il a longtemps enseigné, et où, par parenthèse, il ne pourrait pas, grâce au monopole, enseigner aujourd'hui. (On rit. — Mouvements divers.)

Outre ce glorieux tombeau, la vieille église des Jacobins se distinguait par des fresques du plus curieux mérite, des fresques du XIVe siècle, qui, en Italie, seraient l'objet de la visite des voyageurs et de l'étude de tous les artistes. Cette église avait 200 pieds de long et 100 pieds de hauteur; elle était à deux nefs, particularité assez rare; enfin, elle avait un clocher qui passait pour le plus beau du Midi. Eh bien, le génie militaire s'en est emparé, et voici ce qu'il en a fait:

Il a d'abord recouvert ces fresques d'un badigeon, parce que les fresques et les peintures l'intéressent fort peu, tandis que le badigeon lui plaît beaucoup. (Nouvelle hilarité.) Puis il a détruit les voûtes des chapelles latérales; puis il a coupé en deux l'église par un plancher: en bas, il a mis une écurie; du premier étage, il a fait un magasin de lits militaires; voilà son art à lui. (Mouvement.) En outre, il a détruit deux côtés du cloître, car il y avait un cloître admirable à côté de l'église, et il a transformé les deux autres côtés et la salle du chapitre en belles écuries garnies d'au-

ges et de rateliers. Je ne sais trop ce qu'il a fait du réfectoire qui avait treize fenêtres en ogive avec de riches meneaux, mais je sais ce qu'il a fait d'une chapelle, la plus belle de toutes, la chapelle de Saint-Antonin, qui était couverte de fresques admirables; il en a fait le dépôt des chevaux morveux. (Nouveau mouvement.)

Voilà l'emploi qu'on trouve à faire, en 1846, d'un monument d'art qui, je le répète, en Italie attirerait tous les voyageurs, tous les artistes. Eh bien, réellement, je ne crois pas qu'il y ait un pays, excepté la France, où de si honteuses dévastations soient possibles.

J'espère qu'il suffira de les signaler, comme je le fais en ce moment à la chambre et à M. le ministre de la guerre, pour rendre l'administration de la guerre plus traitable; je dis plus traitable, parce qu'il y a en ce moment un procès intenté par la ville de Toulouse, qui fait exception à la triste règle que je signalais tout à l'heure, qui est animée d'un intérêt éclairé pour cette église, et qui fait un procès à l'administration de la guerre pour rentrer en possession de cet édifice. Je n'examine pas le point de droit, mais je conjure M. le ministre de la guerre, et je prie la chambre de m'appuyer dans ce vœu, je le conjure de vouloir bien examiner s'il ne pourrait pas trouver le moyen, sans léser les droits de l'Etat, de céder à cette ville une église dont elle pourra faire un usage convenable, mais dont bien certainement elle fera autre chose qu'un dépôt de chevaux morveux; je le conjure de faire cesser l'état actuel des choses, et de céder à ce vœu. (Marques générales d'assentiment.)

Après le ministre de la guerre, il me faut passer au ministre de l'instruction publique. Là il y aurait encore quelque chose à vous signaler : ce serait, si le ministre de ce département était ici, la destruction du logis abbatial de Saint-Etienne dans l'enceinte même du collége de Caen, destruction qui a été opérée l'année dernière. Mais ce que je ne puis omettre, c'est ce qui se passe à la bibliothèque de Sainte-Geneviève. Je sais bien qu'ici M. le ministre de l'instruction publique n'est pas le seul coupable; ses prédécesseurs ont aussi leur part dans cet acte : on a donc voulu remplacer cette belle bibliothèque de Sainte-Geneviève, qui était de toutes celles de Paris la mieux combinée pour le service d'une bibliothèque; on a voulu la remplacer par une nouvelle bibliothèque; on l'a sacrifiée, on en a éloigné le public; on a voté, à la grande satisfaction de MM. les architectes, une nouvelle bibliothèque, et, pour commencer, on a rasé un utile et curieux monument, l'ancien collége de Montaigu, collége non pas aussi célèbre que le collége de Navarre, mais qui avait aussi figuré avec honneur dans l'ancienne université de Paris, où avaient étudié Erasme et Calvin, et qui offrait aussi de très-précieux, de très-curieux débris d'architecture ogivale. Eh bien, on l'a rasé pour élever l'horrible édifice que vous pouvez tous aller voir, si vous en avez la triste envie, sur la place de l'Ecole de droit.

Et, puisque j'en suis au département de l'instruction publique, je dirai en passant que, tout en applaudissant sans réserve au crédit qui nous est demandé, dans la loi que nous avons sous les yeux, pour la publication relative aux débris de Ninive, je voudrais qu'on ne laissât pas en souffrance d'autres publications relatives aux grands monuments que nous avons sur notre sol, comme la grande publication relative à la cathédrale de Chartres, publication qui mérite au moins autant de sollicitude que celle relative à Ninive, et qui est en souffrance depuis plusieurs années. Il me semble aussi que les encouragements à la littérature, dont on fait un si bizarre usage, et qui sont consacrés à des publications comme la *Monographie du chat*, pour laquelle le budget porte 3,500 fr., pourraient être utilement employés à encourager les deux seuls recueils d'archéologie nationale, le *Bulletin* de M. de Caumont et les *Annales* de M. Didron. Ces deux recueils ont rendu les plus grands services à l'art national, aux souvenirs historiques, et l'on s'étonne de ne pas les voir figurer sur ces listes de souscription où tant d'autres ouvrages moins dignes occupent une large place.

Je voudrais passer sous silence le ministère du commerce et de l'agriculture, parce que M. le ministre n'est pas là; mais je ne puis me dispenser de signaler la destruction d'une très-belle et très-curieuse église, celle de l'Observance, qui frappait tout d'abord l'œil du voyageur en entrant à Lyon par la Saône, et qui a été détruite pour agrandir l'Ecole vétérinaire, malgré une délibération du 22 janvier 1846, délibération dans laquelle le conseil municipal critiquait cet acte de vandalisme en ces termes :

« Le conseil exprime de vifs regrets sur la destruction d'un édifice tellement remarquable, qu'à l'époque de la vente des biens des congrégations religieuses, l'église de l'Observance fut formellement réservée, et qu'il eût été facile de la conserver par une restauration bien moins coûteuse qu'une construction nouvelle. »

J'arrive à un point plus délicat et que je prie la chambre de me permettre de traiter; j'y mettrai tous les ménagements possibles; il s'agit de la liste civile. J'aborderai ce terrain avec tous les ménagements, avec tout le respect que je dois et que je porte à ce qui est souverainement respectable. Personne n'admire plus que moi ce qui a été fait à Versailles; c'est une des pensées qui honorent le plus le règne actuel, le pays tout entier l'admire et l'apprécie. Qu'il y ait des imperfections de détail, je ne m'en inquiète pas; c'est une grande, une noble pensée à laquelle je serai toujours heureux de rendre hommage, ainsi que vous tous. (Adhésion générale.)

Mais pourquoi faut-il, en rendant cet hommage, que j'aie à signaler un fait qui ne me paraît pas d'accord avec la nature de

cette grande entreprise. Je veux parler de la transplantation des statues funéraires de deux rois et de deux reines d'Angleterre qui étaient dans l'église où ils avaient été enterrés, à Fontevrault en Anjou, et qui ont été transportées, je ne sais en vertu de quelle autorité, à Paris, pour être mises à Versailles. Je ne sais pas d'abord si on avait le droit d'enlever ces statues à l'endroit où elles étaient, à l'église de Fontevrault qui appartient à l'Etat. Et surtout j'en conteste la convenance, j'entends la convenance historique et artistique. Il ne s'agit de rien moins que de Richard Cœur-de-Lion, d'Henri II, d'Eléonore d'Aquitaine, et Isabelle d'Angoulême. Ces tombeaux devaient rester où ils avaient été fondés, c'est-à-dire à Fontevrault, c'est-à-dire en Anjou, près du berceau de la maison de Plantagenet, au cœur de leurs possessions, dans une abbaye que ces rois et ces reines avaient entourée de leur affection spéciale, et qui était pour eux ce que Saint-Denis était pour les rois de France.

J'ai vu, il y a quinze ans, ces tombes dans leur église; malheureusement il ne reste de cette belle église qu'une abside, qui sert de chapelle à la maison centrale de détention; j'y ai vu ces statues, j'ai déploré leur abandon, je l'ai signalé; je pensais, comme tout le monde, qu'elles méritaient d'être préservées, surveillées avec soin; car ce sont de belles statues des XIIe et XIIIe siècles, très-rares, comme il n'en existe peut-être pas dix en France; en les signalant et en les admirant, je comptais les retrouver dans le site qui leur convient. Car qui est-ce qui s'en irait chercher le tombeau de Richard Cœur-de-Lion à Versailles? Richard Cœur-de-Lion et Versailles, ces mots hurlent vraiment de se trouver ensemble; qu'y a-t-il de commun entre Richard Cœur-de-Lion et Versailles? Cependant ces statues sont à Paris; on les restaure; c'est une chose qui m'effraye toujours quand j'entends parler de statues et de monuments en restauration; mais enfin si cette restauration est faite, tant bien que mal, j'espère que tout le monde appréciera la convenance qu'il y a à ne faire qu'en mouler des modèles pour le musée historique de Versailles, et à restituer ces originaux à l'église pour laquelle ils ont été faits, et d'où ils n'auraient jamais dû sortir. (Adhésion.)

Maintenant, Messieurs, si la chambre n'est pas trop fatiguée (Non! non!) je lui demande pardon d'avoir été si long, je lui dirai quelques mots encore sur les constructions modernes. Je viens de parler des constructions anciennes et des soins que le gouvernement y donne; je voudrais dire deux mots très-courts sur les constructions modernes, pour lesquelles tant de fonds extraordinaires, complémentaires, supplémentaires, nous sont demandés dans la loi que vous allez voter.

Ces constructions se divisent naturellement en deux classes : les constructions civiles et les constructions religieuses; elles ont toutes à mes yeux deux qualités, si je puis ainsi parler, ou deux caractères : elles sont toutes ou à peu près toutes très-laides et très-dispendieuses. Commençons par les églises, et ici, Messieurs, je regrette encore de ne pas voir à son banc M. le ministre de l'intérieur...

M. LE MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES. Il est malade.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Je ne lui fais pas un reproche de son absence : je la regrette; mais ce que je dis pourra servir peut-être à M. le ministre des cultes, qui est devant moi et qui a à peu près les mêmes attributions, quoique ne s'appliquant pas précisément aux mêmes objets.

Le 24 septembre 1846, M. le comte Duchâtel a lancé une circulaire sur la construction des églises, où il s'est rendu malheureusement, et à son insu, j'en suis sûr, l'écho d'une certaine démonstration maladroite et ridicule qui avait eu lieu quelque temps auparavant au sein d'une certaine académie. Il a lancé une sorte de condamnation contre les constructions d'églises entreprises dans le style chrétien, dans le style, j'ajouterai même national, créé en France, et qui a atteint en France l'apogée de sa beauté, de sa grandeur, le style ogival. Il est dit dans cette circulaire « qu'il ne faut pas construire dans un genre que *rien ne motive*, et qui, pour être convenablement exécuté, entraînerait les admininistrations municipales dans des dépenses excessives. » Eh bien! Messieurs, je conteste formellement ces deux assertions; elles sont l'une et l'autre complétement inexactes. Comment ose-t-on dire que rien ne motive le style ogival en France? Comment, rien ne motive le style ogival en France, dans ce pays qui est couvert, non-seulement de ces magnifiques cathédrales que je vous signalais tout à l'heure, mais jusqu'aux derniers villages, de petits chefs-d'œuvre qui n'ont pas leur égal dans les pays où l'architecture gothique a régné? Non, l'Angleterre et l'Allemagne, pays que j'admire beaucoup et que j'ai beaucoup étudiés, je le déclare sans aucun patriotisme de mauvais aloi, sont loin d'avoir des églises aussi admirables et aussi nombreuses que les nôtres; et, encore une fois, je parle, non pas de nos cathédrales, mais de nos petites églises paroissiales, chefs-d'œuvre de grâce, de délicatesse, de dignité et de convenance, comme on en trouverait cinquante dans un rayon de quinze lieues autour de Paris. Et c'est en présence de ces innombrables monuments que M. le ministre de l'intérieur vient nous dire que rien ne motive la reconstruction, la génération de ce style si national et catholique dans la France catholique.

Savez-vous, Messieurs, ce qui n'est point motivé? Ce sont des imitations serviles et stupides des monuments de Grèce ou de Rome; ce sont des Madeleines en petit; ce sont ces éternelles copies du Parthénon ou de je ne sais quel autre temple païen, dont on afflige sans cesse nos regards (adhésion); et quand je dis copie, c'est parodie que je devrais dire, car ce n'est que cela (nouvelle

adhésion), et cela au mépris de toutes les exigences de notre culte, de notre climat et de notre histoire.

Eh quoi, Messieurs, dans toute l'Europe éclairée, et notamment dans les pays que je nommais tout à l'heure, en Angleterre et en Allemagne, on ne construit plus une seule église qui ne soit aussi conforme que faire se peut aux règles et aux modèles qui nous ont été laissés par les siècles chrétiens. Ni en Angleterre, ni en Allemagne on ne songerait désormais à faire une église dans un autre style que celui-là. Serions-nous donc les derniers à entrer dans cette voie? Faut-il que nous soyons là, comme pour les chemins de fer, en arrière de tous nos voisins? Je ne m'y résigne pas pour ma part.

Quant à la question économique, je déclare que là encore le ministre est tombé dans une complète erreur. Ce n'est pas sur ma parole ni sur la parole de quelques amateurs, de quelques archéologues que je vous fais cette affirmation; c'est sur la parole des architectes qu'emploie le gouvernement, le gouvernement lui-même bien inspiré. Les programmes, les devis ont été faits, et non pas seulement pour les grandes cathédrales, mais pour les églises paroissiales. Ces programmes ont été faits par les architectes qui ont été chargés par le gouvernement des travaux les plus importants de Paris; par M. Viollet le Duc, chargé des travaux de Notre-Dame et de Saint-Denis; par M. Hippolyte Durand, récemment nommé architecte de la ville de Moulins. Ils ont prouvé et constaté qu'il y avait économie à employer dans de justes limites le véritable style chrétien, le style ogival, plutôt que le style classique.

On m'objectera peut-être une église construite par la ville de Paris, et que M. le ministre de l'intérieur a approuvée, l'église de Sainte-Clotilde, sur la place Bellechasse.

Voici ce que j'ai à en dire. J'ai vu les plans de cette église; on a adopté pour cette église un style assez bâtard; je ne veux pas le juger au point de l'art, mais uniquement à celui de la dépense.

On a adopté un gothique moderne, de décadence, mêlé, il est vrai, avec le gothique primitif, mais qui doit, en vertu de ses défauts mêmes, coûter fort cher. On m'a dit que la ville de Paris estime les dépenses de cette église à cinq ou six millions.

M. LE COMTE DE RAMBUTEAU. Quatre millions.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Soit; ce n'en est pas moins exorbitant: une église ne coûterait pas cela, si l'on n'avait pas adopté le style gothique de décadence, dont M. le vicomte Hugo vous expliquerait les imperfections beaucoup mieux que moi. Une église conforme au style grandiose, simple et sévère que nous offre à Paris l'église romane de Saint-Germain des Prés, ou l'église ogivale de Notre-Dame, pourrait se bâtir à beaucoup moins de frais. Et, à ce propos, je dirai que je vois avec douleur, et je ne suis pas suspect en le disant, le système de dépense que l'on adopte pour les églises de la ville de Paris. Il semble que dans une ville comme Paris, où il n'y a pas quarante églises, tandis que dans une ville comme Parme il y en a près de quatre-vingts, le plus pressé serait de construire de nouvelles églises, simples et grandes, mais sans luxe, ce à quoi le style ogival primitif se prête admirablement. Au lieu de cela, on prodigue l'argent pour élever de loin en loin deux ou trois temples de mauvais goût, où règne une magnificence de mauvais aloi, comme à Saint-Vincent-de-Paul, à Notre-Dame-de-Lorette, et à la Madeleine.

Eh bien, qu'il me soit permis de le dire, je le déteste ce genre-là, je déteste le superflu quand il prend la place du nécessaire. Ce qui est nécessaire à Paris, ce sont des églises en grand nombre, simples, majestueuses, dans ce style de Saint-Germain des Prés ou de Notre-Dame, qui se prête si bien à la simplicité et à l'économie, en même temps qu'à la majesté et à la grandeur.

Ce qui n'est nullement nécessaire, et ce qui m'est odieux, pour ma part, ce sont ces marbrures, ces dorures, cette profusion d'ornements suspects et coûteux qui abondent à la Madeleine et à Notre-Dame de Lorette.

Et ce n'est pas seulement sous le rapport de l'art que je réprouve ces églises: c'est encore parce que dans ces églises si somptueuses, les pauvres ne trouvent pas leur place. (Adhésion.) Il semble, en vérité, qu'elles soient trop riches pour y laisser entrer les pauvres. Oui, je déteste les églises où le pauvre ne peut pas pénétrer librement, jusqu'au pied même de l'autel, où il y a tant de marbrures et de dorures, tant de balustrades et d'enceintes réservées, que les pauvres restent à la porte, ou à l'entrée de l'église, comme autrefois les pénitents publics. (Vive approbation.) Donnez-nous donc des églises moins riches, mais plus vastes et plus nombreuses, et où règne cette noble simplicité, qui est le premier apanage de notre art religieux et national, et le premier besoin de notre situation actuelle.

Un mot maintenant sur les monuments civils.

Je ne sais pas pourquoi, puisqu'il est convenu que dans le XIXe siècle, on en est réduit à copier et qu'on ne peut rien inventer; je ne sais pas pourquoi, dans ce qu'on copie, on va toujours prendre ce qu'il y a de plus laid et de moins national: ainsi on va prendre pour modèles de mauvais monuments grecs et romains, alors qu'on pourrait trouver parmi les édifices de nos ancêtres d'admirables modèles, non-seulement d'architecture religieuse, mais encore d'architecture civile, domestique, politique.

M. LE PRINCE DE LA MOSKOWA. Les architectes ne les connaissent pas.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Vous avez mille fois raison. Voici pourquoi ils ne les connaissent pas, parce que l'académie des beaux-arts (je remercie mon noble ami le prince de la Moskowa de m'avoir rappelé ce fait important), parce que l'école des Beaux-Arts que cette académie dirige, ignorent

profondément notre art national et religieux, parce que les architectes que forme cette école, en sortent animés de cette même ignorance, et de l'hostilité que donne l'ignorance.

Voilà pourquoi nous voyons partout, en France, dans toutes les constructions officielles, toujours les mêmes colonnes, les mêmes frontons triangulaires, les mêmes attiques, les mêmes pilastres, en un mot les mêmes mauvaises copies d'un ridicule modèle, adopté à tous les usages, qu'il s'agisse d'un théâtre, d'une église, d'une caserne, d'une bourse ou même de ce palais de justice de Lyon, pour lequel on vous demande je ne sais combien dans la loi que nous discutons. (Nouvel assentiment.)

Eh bien, cela tient uniquement, croyez-le, au pitoyable enseignement qu'on donne à l'Ecole des beaux-arts, enseignement en contradiction directe et perpétuelle avec nos mœurs, nos goûts, nos fortunes et notre climat.

A ce sujet, un mot encore sur une construction qui nous intéresse tous, c'est le tombeau de Napoléon. Je trouve là précisément une partie des défauts que je signale et que je dénonce en ce moment dans le choix des sujets des bas-reliefs qui doivent former la principale décoration du tombeau de l'empereur. Ce choix me paraît être aussi malheureux que possible.

D'abord il y en a une raison morale et historique. On a choisi pour ces bas-reliefs des sujets empruntés non à la gloire militaire de l'empereur, mais à sa vie civile et politique, C'est, à mon gré, un choix déplacé. Je me souviens qu'il y a quelques années, alors que je critiquais aussi amèrement que je pouvais le faire, et comme je me réserve de le faire encore, le système d'ornementation adopté pour la chambre où nous siégeons, je fis la remarque que Turgot et Portalis avaient ici des statues en pied, tandis que Napoléon, qui a bien aussi quelque droit de figurer parmi les législateurs et les hommes d'Etat, était relégué parmi les médaillons en clair-obscur. Là-dessus on s'anima d'un beau zèle et on me répondit, ce fut, je crois, M. le duc Decazes : Quoi ! un despote comme Napoléon !

M. LE DUC DECAZES. Moi ? (Hilarité.) Les souvenirs de l'orateur le trompent complétement; je ne me suis jamais servi de l'expression de despote.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. Je me souviens parfaitement que cette objection m'a été faite ; mais je vous demande pardon de vous l'avoir imputée. On me dit donc : Mais Napoléon détestait la liberté, la tribune, les garanties constitutionnelles ; que voulez-vous faire de lui dans une chambre législative ? J'avoue que la raison ne me sembla pas mauvaise et je me le tins pour dit. Mais aujourd'hui je viens la rétorquer à mon tour, et je m'étonne, en vertu de ce même argument, qu'on vienne exposer exclusivement à l'admiration de la postérité la vie civile de l'empereur ; je trouve que ce ne sont pas là les souvenirs qu'il importe de consacrer ; j'aime et j'admire la vie civile du consul qui rétablit l'ordre, mais non celle de l'empereur qui substitua le despotisme à l'ordre.

A l'époque où nous sommes, on n'a nul besoin de nous prêcher le despotisme, même dans les monuments. C'est, du reste, une opinion que j'émets en passant.

Mais c'est surtout au point de vue de l'art, que le choix des sujets est ridicule. Comment ! lorsqu'on avait, dans la vie militaire de l'empereur, dans sa vie réelle, empreinte encore dans les souvenirs de toute la France, les plus magnifiques sujets qu'on puisse offrir à la sculpture, on s'en va choisir, quoi ? des allégories ! Or, Messieurs, de toutes les bêtises que l'homme ait jamais inventées, la plus bête, selon moi, c'est l'allégorie (vive hilarité), et je n'en veux pas d'autre preuve que ces affreuses peintures allégoriques que vous voyez ici dans notre plafond. (Nouvelle et plus vive hilarité.)

Voici donc, si toutes les voix de la presse ne nous trompent point, les allégories qu'on a choisies pour orner le tombeau de l'empereur. Je crois qu'il suffit de les nommer pour en faire sentir l'inconcevable ridicule. Ce sont : 1° le Code civil ; 2° le Code pénal ; 3° le Concordat ; 4° l'Université ; 5° l'Industrie ; 6° le Commerce. On a choisi le Commerce, probablement par égard pour le blocus continental. (Hilarité.)

Un pair. C'est le blocus continental qui a ranimé le commerce.

M. LE COMTE DE MONTALEMBERT. 7° l'Agriculture ; et 8° la Centralisation administrative. Comprenez-vous bien, Messieurs, toute la beauté de cette allégorie qui aura pour objet de rendre la centralisation administrative ? Quant à moi, je suggérerais à l'artiste de prendre pour emblème une pile de cartons verts. (Eclats de rire.) Je n'en conçois pas d'autres.

Il suffit, je crois, Messieurs, de vous avoir dénoncé ce dernier exemple, pour montrer dans quelle voie fausse, absurde, peu naturelle, antinationale, on s'engage, grâce à l'éducation déraisonnable de nos artistes. C'est une ligne qui nuit à notre réputation et à nos finances ; car, dans la vie publique comme dans la vie privée, le mauvais goût coûte toujours plus cher que le bon goût ; elle nuit à l'honneur de notre gouvernement et à celui de notre pays ; c'est pourquoi j'ai pris la liberté de vous en entretenir un peu longuement. (Marques nombreuses d'approbation.)

(Extrait du *Moniteur universel* du 27 juillet 1847.)

X.

L'ART ET LES MOINES(971).

(1847.)

Si l'on franchit l'étroite limite qui, dans l'intelligence humaine sépare le domaine de la science et de la littérature du domaine de l'art, on retrouve encore ici, comme partout, les moines au poste d'honneur, à l'avant-garde du mouvement chrétien. On reconnaît en eux les principaux instruments de cette lente et salutaire régénération qui a dégagé l'art de toute influence païenne, et qui l'a revêtu de cette forme complétement et exclusivement catholique, d'où sont sortis tant et de si inimitables chefs-d'œuvre. Trop longtemps méprisés par le même esprit qui a méconnu l'histoire, la science et toute la grandeur des siècles catholiques, les monuments produits pendant ces siècles par l'union merveilleuse de l'enthousiasme et de l'humilité recommencent enfin de nos jours à être étudiés et admirés, et la justice l'on est disposé à leur rendre ne pourra que profiter par surcroît aux ordres religieux. S'il nous était permis ici de comprendre dans nos appréciations l'époque où l'art catholique a atteint son apogée, combien nous aimerions à montrer cet art maintenu par l'esprit monastique dans sa vigueur, sa pureté et sa fécondité primitives, sous des formes nouvelles, surtout au sein de l'ordre des Frères Prêcheurs (972); combien nous aimerions à suivre ses progrès, jusqu'à ce qu'il ait atteint cet idéal de la beauté transfigurée par la foi, cette perfection enchanteresse de la grâce, de la noblesse et de la pureté, dont le type se trouve dans la *Madone*, telle que Dante l'a chantée, et telle que l'a peinte le bienheureux Dominicain Jean de Fiesole, si justement surnommé le *Frère Angélique*. Mais, en nous renfermant dans la période qui nous occupe spécialement, nous pourrons constater que les moines préparaient et annonçaient, dans leurs innombrables travaux d'art, l'avénement de cette perfection de l'art catholique qui a régné du XIIe au XVe siècle (973), et nous aurons au moins la consolation de ne trouver sur notre chemin aucune trace de cette dépravation du sens chrétien qu'on a appelée la *Renaissance*, et qui a creusé le tombeau de la vraie beauté et de la vraie poésie.

Dès l'origine de l'ordre monastique, saint Benoît avait prévu dans sa règle qu'il y aurait des artistes dans les monastères, et il n'avait imposé à l'exercice de leur art, à l'usage de leur liberté qu'une seule condition, l'humilité (974). Sa prévision fut accomplie, et sa loi fidèlement exécutée. Les monastères bénédictins

(971) Ce fragment historique fut inséré en mars 1847 dans les *Annales archéologiques*, dirigées par M. Didron aîné, qui accompagne cette insertion de la note suivante : « Comme fleur de sa jeunesse, M le comte de Montalembert a donné à la France et au monde chrétien l'ineffable « Légende » de sainte Elisabeth de Hongrie; comme fruit de son âge mûr, il prépare, depuis dix ans déjà, la magnifique histoire de saint Bernard. Mais saint Bernard, ainsi que tous les grands hommes, et surtout les grands saints, fut un centre où afflua le passé qui l'avait précédé et d'où partit l'avenir qui le suivit. Avant de poser cette statue colossale au milieu du moyen âge, il fallait donc raconter toutes les circonstances qui l'avaient amenée insensiblement jusqu'au XIIe siècle; à l'histoire, à la vie de saint Bernard, il fallait une introduction proportionnée à cette histoire même. L'introduction, œuvre considérable et laborieuse, est fort avancée; elle aura pour titre : *De l'ordre monastique avant saint Bernard*. On y verra comment, depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'au XIIe, fut préparée la venue de l'illustre moine français, et l'on pourra suivre pas à pas l'influence de l'ordre monastique sur la société et les individus, sur les esprits et les âmes, sur les œuvres de la législation et les monuments de l'art, sur les hommes et les choses. L'article qu'on va lire est un chapitre que M. le comte de Montalembert a détaché de sa volumineuse introduction; le noble historien l'offre à nos lecteurs, ainsi qu'il vient de nous l'écrire, comme une marque de sa persévérante sympathie pour notre « œuvre si nécessaire et si féconde. » Nos amis accueilleront donc avec reconnaissance ce travail de l'éloquent et savant écrivain. Ils remarqueront que M. de Montalembert n'y parle que de la période antérieure à saint Bernard, et qu'il a dû s'arrêter au seuil du XIIe siècle, à l'époque même où l'art fut pratiqué avec le plus d'éclat par les ordres monastiques. Et cependant, en parcourant ces pages rapides, ce chapitre qui n'est peut-être pas la centième partie de l'ouvrage, on verra les services immenses que les moines ont rendus à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à l'orfévrerie, à la musique; un autre chapitre concerne l'éducation, un autre l'histoire. En ce moment, où les corporations religieuses sont attaquées avec aveuglement et violence, l'œuvre de M. le comte de Montalembert éclairera bien des esprits et adoucira bien des cœurs. — Toutes les notes, hors celle-ci, appartiennent à M. de Montalembert; nous avons dû respecter religieusement le texte, même dans une note où certain article du directeur des « Annales » est cité et qualifié avec une bienveillance excessive. Du reste, ce n'est pas *la lettre*, mais *l'esprit* de cette note que l'on considérera, et cet esprit est celui d'une affectueuse sympathie dont nous avons le droit de nous honorer. » (*Note du directeur des Annales archéologiques.*)

(972) Nous ne pouvons qu'indiquer ici l'excellent ouvrage du P. Marchese, Dominicain à Florence, sur la gloire de son ordre, intitulé : *Memorie dei pittori, scultori e architetti domenicani*. Firenze, 1845 et 46, 2 vol. in-8°.

(973) Voir Rio, *De la poésie chrétienne; forme de l'art*.

(974) « Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate et reverentia faciant ipsas artes, si permiserit abbas. Quod si aliquis ex eis extollitur pro scientia artis suæ, eo quod videatur aliquid conferre monasterio, hic talis evellatur ab ipsa arte, et

eurent bientôt, non-seulement des écoles et des bibliothèques, mais encore des ateliers d'art où l'architecture, la peinture, la mosaïque, la sculpture, la ciselure, la calligraphie, le travail de l'ivoire, la monture des pierres précieuses, la reliure et toutes les branches de l'ornementation furent étudiées et pratiquées avec autant de soin que de succès, mais sans jamais porter atteinte à la juste et austère discipline de l'institut. Six cents ans après saint Benoît, lorsqu'un des plus austères réformateurs du XIIe siècle, le B. Bernard de Tiron, voulut former dans le Maine une nouvelle congrégation, sous la règle bénédictine, il eut soin de la recruter parmi les ouvriers et les artistes du pays, en permettant à chacun de continuer l'exercice de son ancien état sous le froc monastique. Il put ainsi réunir sous ses lois, dit l'histoire contemporaine, une foule d'artistes très-habiles, peintres et architectes, ciseleurs et orfévres, qui travaillaient de leur état dans le monastère en même temps que les forgerons, les charpentiers et les laboureurs (975).

L'enseignement de ces arts divers formait même une partie essentielle de l'éducation monastique (976).

Les plus grandes et les plus saintes abbayes étaient précisément les plus renommées par le zèle qu'on y déployait pour la culture de l'art. Saint-Gall, en Allemagne; le Mont-Cassin, en Italie; Cluny, en France, furent pendant plusieurs siècles les métropoles de l'art chrétien. Plus tard, Saint-Denis, sous l'abbé Suger, leur disputa cet honneur. A l'ombre de son immense église, la plus grande de toute la chrétienté, Cluny, avec les innombrables abbayes qui relevaient d'elle, formait un vaste foyer où tous les arts recevaient ce développement prodigieux qui devait attirer les reproches exagérés de saint Bernard (977). Le Mont-Cassin suivait la même impulsion, et l'on voit que l'abbé Didier, lieutenant et successeur de saint Grégoire VII, conduisait de front la reconstruction de son monastère sur une échelle colossale, et de vastes travaux de mosaïque, de peinture, de broderie et de ciselure en ivoire, en bois, en marbre, en bronze, en or, en argent, exécutés par des artistes byzantins ou amalfitains, et qui lui valurent l'admiration expansive des contemporains (978). Un autre des lieutenants de Grégoire VII, saint Guillaume, abbé de Hirschau, en Souabe, se livrait avec ardeur à la culture des arts : il établit deux écoles d'architecture, l'une à Hirschau même, l'autre au monastère de Saint-Emmeran de Ratisbonne (979).

Au XIe siècle surtout, on peut l'affirmer, à l'exemple de Didier et de Guillaume, la plupart des moines célèbres par leurs vertus, leur science ou leur dévouement à la liberté de l'Eglise, l'étaient également par leur zèle pour l'art, et souvent aussi par leur talent personnel pour la ciselure, la peinture ou l'architecture. On dérogeait même à la règle en permettant ou en ordonnant aux moines artistes, lorsque leur conduite était exemplaire, de sortir de leur monastère et de voyager, afin de perfectionner leur talent ou d'étendre leurs études (980). Quand la charité l'exigeait, on les envoyait au loin, en véritables missionnaires de l'art, porter dans les contrées étrangères les traditions et les règles de la beauté monumentale, comme ceux qu'un abbé de Wearmouth envoya en qualité d'architectes au roi d'Ecosse Naïtan, sur la demande de ce prince, pour enseigner aux Pictes la construction des églises en pierre selon l'usage des Romains (981).

L'architecture ecclésiastique est redevable aux moines de ses plus durables progrès. L'ordre de Cîteaux est celui de tous qui nous a laissé les édifices les plus parfaits. Mais, pendant les six siècles qui séparent saint Benoît de saint Bernard, comme pendant tout le cours du XIIIe et du XIVe siècle, les moines surent appliquer à d'innombrables

denuo per eam non transeat, nisi forte humiliato ei iterum abbas jubeat. » C. 57. — A ceux qui voudraient traduire littéralement le mot *artifices* par *ouvriers*, nous répondrons qu'au moyen âge les artistes n'étaient guère que des ouvriers, et qu'en revanche les ouvriers étaient presque tous des artistes; que d'ailleurs la nature des recommandations faites par le saint législateur prouve assez qu'il s'agissait d'ouvriers appliqués à des travaux d'un ordre élevé et intellectuel, qui pouvaient inspirer l'orgueil, c'est-à-dire de ce qu'on appelle *artistes* dans le langage moderne.

(975) « Singulas artes quas noverant, legitimas in monasterio exercere præcepit; unde libenter convenerunt ad eum tam fabri lignarii quam ferrarii, sculptores et aurifabri, pictores et cæmentarii, vinitores et agricolæ, multorumque officiorum artifices peritissimi. » Orderic Vital, lib. VIII, p. 715, ed. Duchesne.

(976) Voici, par exemple, ce qu'il est dit de l'éducation de saint Bernard, évêque de Hildesheim, élevé dans le monastère de cette ville au milieu du Xe siècle : « In scribendo (*la calligraphie*) apprime enituit; picturam etiam limate exercuit. Fabrili quoque scientia et arte clusoria (*la ciselure, ou l'art d'enchâsser les pierres précieuses*), omnique structura (*l'architecture*) mirifice excelluit... » *Vit. S. Bernwardi*, *auct.* Tangmaro *coæquali*, in *Act. SS. O. B.*, t. VIII, p. 181. — On voudra bien remarquer que cette éducation monastique se donnait en plein Xe siècle, c'est-à-dire dans un temps que les pédants modernes ont représenté comme le plus obscur et le plus malheureux qui ait jamais existé.

(977) Voir le curieux tableau que fait saint Bernard des magnificences artistiques de Cluny. *Apologia ad Guillelmum*, c. 12.

(978) Leo Ostiensis, *Chron. Casinens.*, liv. III, c. 11, 20, 28, 29, 30, 33, pleins de détails inappréciables.

(979) Ses services ont été convenablement appréciés par Heideloff, *Die Bauhutte des Mittelalters in Deutschland*, p. 5.

(980) C'est ce que prouve ce passage relatif à Tutilon de Saint-Gall : « Abbatum vero sub quibus militaverat permissu, plerumque et præceptis, multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras. » Ekkehard, *De casib. Sancti-Galli*, c. 3. Apud Goldast. *Script. rer Alam.*, t. I.

(981) « Naïtanus, rex Pictorum... architectos sibi mitti petiit, qui juxta morem Romanorum, ecclesiam de lapide in gente ipsius facerent... Reverentissimus abbas Ceolfridus misit architectos.... » Beda, *Hist. eccles.*, l. V, c. 22. Ce Ceolfrid était successeur de saint Benoît Biscop, au VIIe siècle.

constructions la magnificence et la solidité que comporte cette reine des arts. Non-seulement ils élevèrent à Cluny la plus vaste basilique du moyen âge et de toute la chrétienté (982), mais ils couvrirent tout le pays de l'Europe catholique d'une profusion d'églises, de cloîtres, de salles capitulaires, dont il nous reste à peine les noms et quelques ruines ; toutefois, parmi ces ruines, il en est qui méritent de compter au nombre des monuments les plus précieux. Nommons seulement, entre les monastères remarquables par leur beauté architecturale, et dont on peut encore aujourd' hui apprécier les restes, Croyland, Fountains, Tintern, en Angleterre ; Walkenried, Heisterbach, Altenberg, Paulinzelle, en Allemagne ; les chartreuses de Miraflores, de Séville, de Grenade (983), en Espagne ; Alcobaça et Batalha, en Portugal ; Souvigny, Vézelay, le Mont-Saint-Michel, Fontevrauld, Pontigny, Jumiéges, Saint-Bertin, en France ; noms à jamais chers aux véritables architectes, et qu'il suffit de prononcer pour frapper d'une ineffaçable réprobation les barbares auteurs de la ruine et de la profanation de tant de chefs-d'œuvre.

Pour se faire une idée de la grandeur majestueuse des constructions monastiques, il faut visiter l'Angleterre. L'œuvre de dévastation y a été moins complète et moins irréparable qu'ailleurs, d'abord parce que la propriété monastique y a été peu morcelée, mais surtout parce que les moines y avaient consacré leur zèle à la construction des cathédrales, où ils remplaçaient les chapitres. Or, ces cathédrales existent encore, et ont même été conservées par les schismatiques anglicans avec la plus louable sollicitude. On y retrouve, malgré les additions plus récentes, la trace visible de l'immense mouvement architectural qui éclata en Angleterre, après la conquête, grâce aux moines normands que le duc Guillaume y appela, et auxquels on doit les magnifiques cathédrales de Cantorbéry, de Lincoln, de Rochester, de Durham et de Glocester (984).

Quand nous disons que ces innombrables églises monastiques, semées sur la surface de l'Europe, furent construites par les moines, c'est le sens littéral de ce mot qu'il faut entendre. Les moines étaient non-seulement les architectes, mais encore les maçons de leurs édifices : après avoir dressé leurs plans, dont la noble et savante ordonnance excite encore notre admiration (985), ils les exécutaient de leurs propres mains et en général sans le secours d'ouvriers étrangers (986). Ils travaillaient en chantant des psaumes (987), et ne quittaient leurs outils que pour aller à l'autel ou au chœur (988). Ils entreprenaient les tâches les plus dures et les plus prolongées, et s'exposaient à toutes les fatigues et à tous les dangers du métier de maçon (989). Les supérieurs aussi ne se bornaient pas à tracer les plans et à surveiller les travaux : ils donnaient personnellement l'exemple du courage et de l'humilité, et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef des constructions (990), les abbés se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers. On voit au IXe siècle que la communauté de Saint-Gall, ayant travaillé en vain tout un jour pour tirer de la carrière une des énormes colonnes d'un seul bloc qui devaient servir à l'église abbatiale, et tous les frères n'en pouvant plus, l'abbé Ratger seul persista à verser ses sueurs jusqu'à ce qu'en invoquant saint Gall il eut le bonheur de voir le bloc se détacher (991). Lorsque l'église fut achevée, avec toutes ses magnifiques dépendances, ce produit des labeurs monastiques excita une admiration universelle, et leurs voisins disaient : « On voit bien au nid quel genre d'oiseaux y habite (992). »

Au Xe siècle, saint Gérard, abbé de Broi-

(982) Elle avait 555 pieds de long, neuf pieds seulement de moins que l'église actuelle de Saint-Pierre de Rome (564 pieds), qui était alors beaucoup moins grande qu'aujourd'hui. Notre-Dame de Paris n'a que 396 pieds. Trois autres églises abbatiales, Vézelay, Saint-Denys et Pontigny, qui subsistent encore, ont respectivement 375, 335 et 314 pieds de long. J'emprunte ces chiffres à la *Chronique de Vézelay*, par l'abbé Martin.

(983) Je ne sais s'il existe encore quelque chose de ces deux chartreuses, si riches en merveilles de l'art. quand je les ai visitées, en 1843, l'une était en démolition, et l'autre transformée en faïencerie par un vandale belge qui en interdisait l'entrée aux étrangers.

(984) Ce mouvement a été bien compris et caractérisé par M. Vitet, dans son article sur l'architecture du moyen âge en Angleterre. *Revue française*. Juillet 1838, t. VII, p. 223.

(985) Nous n'en citerons qu'un exemple entre mille. Il est dit d'Austeus, moine de Gorze et abbé de Saint-Arnould de Metz au Xe siècle : « Architecturæ non ignobilis ei peritia suberat : ut quidquid semel disposuisset, in omnibus locorum et ædificiorum symmetriis vel commensurationibus non facile cujusquam argui posset judicio. » *Vit. S. Joan. Gorz*, c. 66, in *Act. SS. O. B.*, t. VII, ad annum 973.

(986) Cela est expressément constaté dans la Vie de saint Ethelwold, moine et évêque de Winchester. *Act. SS. O. B.*, t. VII, p. 606.

(987) Par exemple, lors de la construction du Ramsey, au IXe siècle. *Act. SS. O. B.*, t. VII, p. 734.

(988) « Henricus in cujus manu semper dolabrum versatur, excepto quando stat ad altaris sacri ministerium. » Ermenrici *Epist.* ap. *Analecta*, p. 421, éd. in-fol.

(989) Par exemple, lors de la construction du monastère de Pompose, sous l'abbé Guy (1046). « Fratribus operantibus aliquando crates lapidum ruderibus graves, non sine diabolico instinctu, de superioribus muri ruerunt in terram. In quo casu quidam ex operariis, quia supererant cratibus, delapsi ad ima.... quidam vero dum corruentes muro tignisque aliquibus inhærent... » *Act. SS. O. B.*, t. VIII, p. 449.

(990) La belle église de l'abbaye de Montierneuf à Poitiers, qui subsiste encore en partie, eut un de ses moines pour *constructor*, en 1080, Mss. Fonteneau, cité par M. de Chergé, *Mém. des antiq. de l'Ouest*, année 1844, p. 174, 255.

(991) « *Omnis congregatio* per totum diem laboraverat in una columnarum illarum quæ in basilica ipsa superstant... abbas solus... sed frustra sudabat... *Sancte Galle, finde illam*... Immensa moles rupis illius sua sponte inde fissa enituit. » *Fragm.* Ermenrici, *ubi supra*.

(992) « Bene in nido apparet quales volucres ibi

gne (993), revenant de Rome, escortait lui-même, à travers les passages si difficiles des Alpes, les blocs de porphyre qu'il faisait transporter, à dos de mulets, d'Italie en Belgique, parce que, dit son biographe, la beauté lui semblait nécessaire à son église (994).

Lors de la construction de l'abbaye du Bec, en 1033, le fondateur et le premier abbé, Herluin, tout grand seigneur normand qu'il était, y travailla comme un simple maçon, portant sur le dos la chaux, le sable et la pierre (995). Un autre Normand, Hugues, abbé de Selby, dans le Yorkshire, en agit de même, lorsqu'en 1096 il rebâtit en pierre tous les édifices de son monastère qui était auparavant en bois : revêtu d'une capote d'ouvrier, et mêlé aux autres maçons, il partageait tous leurs labeurs (996). Les moines les plus illustres par leur naissance se signalaient par leur zèle dans ces travaux. On voyait Hezelon, chanoine de Liége, du chapitre le plus noble de l'Allemagne, et renommé en outre par son érudition et son éloquence, se faire moine à Cluny pour diriger la construction de la grande église fondée par saint Hugues, et échanger ses titres, ses prébendes et sa réputation mondaine contre le surnom de *Cimenteur* (997), emprunté à son occupation habituelle. Ailleurs on raconte que, lors des vastes travaux entrepris à Saint-Vanne, vers l'an 1000, Frédéric, comte de Verdun, frère du duc de Lorraine et cousin de l'empereur, qui y était moine, et dont nous avons déjà parlé, creusait lui-même les fondations du nouveau dortoir, et emportait sur le dos la terre qui en provenait (998). Pendant la construction des tours de l'église abbatiale, comme il n'y avait pas assez de frères pour porter le ciment dans les hottes jusqu'aux étages supérieurs des nouvelles tours, Frédéric exhorta un moine de race très-noble, qui se trouvait là, à prendre sur lui cette corvée. Celui-ci rougit, et dit qu'une telle tâche n'était pas faite pour un homme de sa naissance. Alors l'humble Frédéric prit lui-même la hotte remplie de ciment, la chargea sur ses épaules, et monta ainsi chargé jusqu'à la plate-forme où travaillaient les ouvriers. En redescendant, il remit la hotte au jeune réfractaire, en lui rappelant qu'il ne devait plus désormais rougir devant personne d'avoir à faire une corvée dont s'était acquitté en sa présence un comte, né fils de comte (999).

Au sein de ces édifices, dont les plans et la construction étaient l'œuvre des moines eux-mêmes, il s'organisait de vastes ateliers, où tous les autres arts étaient réunis et cultivés ; mais toujours sous cette stricte loi de l'humilité que le saint législateur de l'ordre avait imposée.

On n'a pas assez remarqué la variété des travaux auxquels se livraient simultanément les moines artistes, ni la facilité extraordinaire avec laquelle ils reportaient leurs talents sur des objets divers. Le même homme était souvent architecte, orfévre, fondeur, miniaturiste, musicien, calligraphe, facteur d'orgues, sans cesser d'être théologien, prédicateur, littérateur, quelquefois même évêque ou conseiller intime des princes (1000). Parmi tant d'exemples que nous avons déjà cités (1001), rappelons celui de Tutilon, moine de Saint-Gall, au IXe siècle, qui était renommé dans toute l'Allemagne comme peintre, architecte, professeur, latiniste et helléniste, astronome et ciseleur (1002). Nous pouvons en ajouter plusieurs autres qui se rapportent au XIe siècle. Ainsi, Mannius, abbé d'Evesham, en Angleterre, est désigné comme habile à la fois dans la musique, la peinture, la calligraphie et l'orfévrerie (1003) ; Foulques, grand chantre de l'abbaye de Saint-Hubert des Ardennes, était aussi bon architecte qu'élégant miniaturiste (1004). Un moine distingué, que nous

inhabitant : cerne basilicam et cœnobii claustrum, etc. » Ermenricus. — Le plan primitif de cette abbaye princière avec toutes ses constructions, telles qu'elles existaient au IXe siècle, existe encore à Saint-Gall : donné imparfaitement par Mabillon, au tome II des *Annales Benedictini*, il a été publié récemment avec une parfaite exactitude, sous forme de *fac-simile*, par M. Keller. Zurich, 1844, in-4°.

(993) Voir sa *Vie*.

(994) « Lapidibus porphyretecis quos ad sua vir Dei transvehebat, causa necessariæ venustatis. » *Vit. S. Gerard. Act. SS. O. B.*, t. VII, ad annum 959.

(995) Willelm. Gemmeticensis, liv. VI, c. 9, ap. Duchesne.

(996) « Ipse cucullo indutus operario, lapides, calcem, et alia necessaria propriis humeris cum cæteris operariis ad murum evehere solebat. » Mabillon, *Ann.*, t. V, l. LXIX, c. 86.

(997) *Cæmentarius.* Mabillon, *Annal.*, ad 1109.

(998) « Vere monachus terræ fossor accessit, et quod effossum est, onere facto exportavit. Quis jam similia facere erubesceret, cum videret Fredericum, comitis filium, fratrem duorum ducum, imperatoris consanguineum, et fecisse et non erubuisse. » Hugo Flaviniac. *Chron. Virdun.*, part. II, c. 7, ap. Labbe. *Bibl. Nov. mss.*, I, 164.

(999) « Cum jam in altum structura porrigeretur, et instrumentum illud, quod *avis* nominatur, subvectione cæmenti aptatum, perpauci essent qui ferrent... videns vir beatæ memoriæ quemdam de nobilioribus adstantem, ut sumeret ligneum illud instrumentum, et cæmentum collo, ut moris est, subveheret, admonuit. Qui cum erubesceret, et suis id natalibus incongruum adstrueret, vir mitissimus cervice subposita... Deinde porrecto juveni instrumento eodem... ut disceret facere quod fecerat comes comitis filius ; nec erubesceret, si ei improbaretur factum quod constaret ab ipso quondam comite primitus attentatum. » *Ibid.*

(1000) C'est l'excellente réflexion du P. Cahier, qui, le premier, à ce qu'il nous semble, a constaté la diversité des talents de ces hommes *si multiples*, comme il les appelle très-justement. Voir le mémoire : *Si le christianisme a nui aux sciences*, § XIV.

(1001) Entre autres, saint Eloi, saint Dunstan, saint Bernward, saint Godehart, Gerbert.

(1002) « Erat valde eloquens... cælatura elegans, picturæ artifex ac mirificus aurifex ; musicus in omni genere instrumentorum, et fistularum præ omnibus... In structuris et cæteris artibus efficax, concinnandi in utraque lingua promptulus.... Picturas et aurificia carminibus et epigrammatibus decorabat singulariter pretiosis. » Ekkehard, *De casibus S. Galli*, c. 3, ap. Goldast.

(1003) « Plurimis artibus imbutus, videlicet cantoris, scriptoris, pictoris, aurique fabricis operis scientia pollens. » *Monast. Angl.*, I, 151.

(1004) « Præcentorem... in illuminationibus capita-

comptons encore parmi les historiens, Hermann Contract, tout infirme et contrefait qu'il était (1005), trouvait en outre le moyen de cultiver avec succès la poésie, la géométrie, la mécanique, la musique, et surtout l'astronomie ; il savait à fond le grec, le latin et l'*arabe* (1006), et nul ne pouvait rivaliser avec lui pour la fabrication des instruments de musique et d'horlogerie (1007).

Pendant la guerre des investitures, et sous le pontificat d'Urbain II, le parti catholique, en Allemagne, compta parmi ses chefs Thiémon, noble bavarois, qui fut successivement abbé de Saint-Pierre de Saltzbourg et archevêque de cette ville, et qui, après avoir été longtemps persécuté et emprisonné pour la foi, mourut martyr en Palestine. Il avait été élevé au monastère d'Altaïch, et y était devenu peintre, fondeur et sculpteur. Pendant les intervalles de la terrible lutte où il prit une si noble part, il avait orné les monastères de sa province des produits de ses talents divers (1008). Lorsque, après avoir été fait prisonnier en Syrie, il parut devant le prince musulman qui le condamna au martyre, et lorsqu'on lui demanda quel était son état, il répondit qu'il était architecte, joaillier et peintre, en faisant du reste l'application symbolique de ces arts divers aux vérités de la foi qu'il voulait confesser (1009).

Indiquons maintenant, par quelques traits rapides, quelle fut l'importance que les moines attachèrent constamment à la pratique de la peinture en miniature, qui fut la véritable école de la grande peinture religieuse (1010). Cet art se confondait avec celui de la calligraphie, puisque l'un et l'autre avaient pour objet d'embellir et de consacrer en quelque sorte les livres saints, ou les monuments de la liturgie, des saintes lettres, de l'histoire ou de l'antiquité classique, que les moines transcrivaient sur parchemin, quelquefois sur du vélin teint en pourpre, ou avec des caractères d'or et d'argent. Ils en ornaient ensuite les lettres majuscules et les marges de ces peintures délicieuses, qui sont encore les plus précieux trésors de nos bibliothèques.

Dès le VI[e] siècle, Cassiodore institua, dans les abbayes qu'il fonda en Calabre, des laboratoires pour la peinture en miniature en même temps que pour la transcription des manuscrits. Au IX[e] siècle, on vit des peintres habiles parmi les moines de Corvey, et Sintramm de Saint-Gall faisait à la fois l'admiration et le désespoir des calligraphes de son temps (1011). Godemann, abbé de Thorney, en 970, orna des peintures les plus riches un *Benedictionale*, qui est regardé comme le chef-d'œuvre de l'art saxon (1012). Le moine Bernward, depuis évêque de Hildesheim, excellait dans la décoration des manuscrits qu'il transcrivait (1013). Cet art délicat était spécialement cultivé dans tout l'ordre de Cluny, et saint Bernard nous prouve qu'on ne reculait devant aucune dépense pour cet objet, puisqu'il reproche aux clunistes de faire pulvériser de l'or pour l'employer aux miniatures. Dans les monastères de femmes, les religieuses ornaient également leurs œuvres calligraphiques de précieuses miniatures : celles du *Hortus Deliciarum*, de l'abbesse Herrade de Sainte-Odile, ajoutent une valeur infinie à cet important recueil (1014). Pendant dix siècles, depuis Cassiodore jusqu'à l'époque de la renaissance et de la réforme, les moines, surtout les Bénédictins et les Camaldules (1015), en Allemagne et en Italie, persévérèrent avec une infatigable sollicitude et un succès toujours croissant dans leurs travaux de peinture et de calligraphie (1016). Il est douteux qu'on puisse trouver dans l'histoire du monde l'exemple d'un labeur aussi constant et aussi fécond.

lium litterarum et incisionibus lignorum et lapidum peritum. » *Chron. Andagin.*, ap. Martene, *Ampl. Collect.*, t. IV, p. 925. — C'est au P. Cahier que nous devons ces deux dernières indications : il traduit avec raison les termes de la chronique par ces mots : *maître en constructions, soit pour la charpente, soit pour la coupe des pierres.*

(1005) De là son surnom de *Contractus.* « Ne... per se movere, neve saltem se in aliud latus vertere posset; sed in sella quadam gestatoria a ministro suo depositus, vix curvatim ad agendum quodlibet sedere poterat. » Berthold ap. Pertz, t. V, p. 267.

(1006) « Trium linguarum, Græcæ, Latinæ et Arabicæ peritissimus. » Trithemius, *Ann. Hirsaus.*

(1007) « In horologicis et musicis instrumentis et mecanicis nulli par erat componendis. » Berthold, l. c. p. 268. — Il trouvait encore le temps d'adresser une correspondance en vers *ad amicas suas quasdam sanctimoniales feminas.* Docen, *Archiv.*, III, 8, cité par Pertz.

(1008) « Altensi monasterio, tam regularibus quam scholaribus disciplinis traditus est imbuendus... cumque non solum non esset iners in artibus quas liberales appellant, sed et in mechanicis universis, sicut pictoria, fusoria, sculptoria,... subtilissimus, ut in quibusdam monasteriis, et in nostro specialiter, in ejus sculpturis et picturis perspicuum est cernere. » *Vit. S. Gebehard. arch. Salisb. a quodam Admontensi monacho.* 1619, in-18, p. 142.

(1009) « Qui interrogatus quis esset? vel, quam artem sciret?... Scio quidem diversas artes; sed præcipue ut sapiens architectus fundamentum scio ponere firmum... Et insuper materiales artes, ut desideras, videlicet aurariam, sive pictoriam scio plenarie. » *Passio S. Tiemonis*, ap. Gretser. *Oper.*, t. VI, p. 464.

(1010) C'est l'aveu du Jésuite Lanzi, du reste assez peu intelligent en fait d'art chrétien.

(1011) « Omnis orbis Cisalpinus Sintrammi digitos miratur... Scriptura cui nulla, ut opinamur, par erit ultra. » Ekkehard. *De casibus S. Galli*, c. 1, p. 20, ap. Goldast.

(1012) Ce manuscrit célèbre est encore chez le duc de Devonshire, à Chatsworth. Le fac-simile en a été publié par M. Rokewode Gage, érudit catholique, mort il y a quelques années.

(1013) « In scribendo enituit... Picturam limate exercuit. »

(1014) On peut en voir un fac-simile curieux dans le P. Cahier, p. 164 de la réimpression de son Mémoire.

(1015) Rappelons seulement les admirables livres de chœur de Ferrare, de Sienne et du monastère *degl' Angeli* de Florence, œuvre des moines du XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècle, si bien jugée par M. Rio, *De la poésie chrétienne*, p. 180, 182.

(1016) Le P. Cahier en cite des preuves irrécusables dans son énumération chronologique des calligraphes et des miniateurs ecclésiastiques, la plus exacte que nous connaissions, *Si le christianisme a*

Mais, à l'époque que nous avons parcourue, les moines ne bornaient pas l'application de la peinture à la miniature. Il y a plusieurs exemples de travaux entrepris sur une vaste échelle, par exemple, de peinture murale; à Saint-Gall surtout. Les annales de cette grande maison vantent la diversité des sujets et l'éclat des couleurs qui couvraient les murs de l'église au xe siècle (1017). Les moines de Reichenau leur envoyèrent des peintres pour les aider dans cette œuvre (1018). Deux siècles plus tôt, saint Benoît Biscop, abbé de Wearmouth, fit revêtir tout le pourtour des deux églises de son monastère de peintures qui représentaient l'histoire de Notre-Seigneur, et la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament (1019). Anségise, abbé de Fontenelle en 823, fit peindre, par Madalulphe de Cambray, le réfectoire de l'abbaye de Luxeuil, qui avait deux cents pieds de long (1020). Les églises de l'ordre de Cluny, toujours au premier rang pour la grandeur et la beauté, étaient en général ornées de peintures, probablement à fresque (1021). D'autres moines employèrent leur talent graphique à la propagation de la vraie foi chez les infidèles : on voit qu'en 866 le roi des Bulgares, Michel III, se fit baptiser avec les siens, par suite de la frayeur que lui inspira la vue d'un jugement dernier, qu'un moine missionnaire, saint Méthodius, avait peint sur les murs de son palais (1022).

Enfin ils contribuèrent à donner à la peinture son application la plus grandiose et la plus solennelle en la fixant sur le verre, et en créant ainsi ces vitraux qui font la plus resplendissante parure du temple chrétien. Ce même saint Benoît Biscop, dont nous parlions tout à l'heure, fit venir de France des verriers, qui initièrent les Anglo-Saxons à la connaissance de ce nouveau progrès de l'art religieux (1023). En Allemagne, les premiers vitraux connus furent ceux des monastères de Hirschau et de Tegernsee. Ceux de Tegernsee furent fabriqués aux frais d'un seigneur voisin, le comte Arnold, que l'abbé Gosbert (1024) remerciait en ces termes : « Jusqu'à présent, les fenêtres de notre église n'étaient fermées qu'avec de vieilles toiles. Grâce à vous, pour la première fois, le soleil promène ses rayons dorés sur le pavé de notre basilique, en pénétrant à travers des peintures qui s'étalent sur des verres de diverses couleurs. Tous ceux qui jouissent de cette lumière nouvelle admirent la variété étonnante de ces ouvrages extraordinaires, et leur cœur se remplit d'une joie inconnue (1025). »

Les religieux de cette même abbaye de Tegernsee se signalèrent pendant plusieurs siècles dans un autre art, celui de la ciselure et de l'orfévrerie, auquel les moines en général ont consacré autant de patience et de zèle qu'à la peinture des manuscrits (1026).

Les principaux orfévres ou *argentiers* du moyen âge furent moines : les chroniques

nui aux sciences, §§ xxv et xxx. Cet art a été encore plus longuement conservé dans les monastères grecs, et s'y pratique encore aujourd'hui, mais toujours avec l'infériorité qui caractérise toutes les œuvres de l'Orient chrétien, comparé à l'Occident. Voir Didron, *Voyage au Mont-Athos*, dans les *Annales archéolog.* de 1846, et la traduction du *Guide de la peinture ;* enfin une excellente note du P. Cahier sur ce sujet, § xxix, p. 193 de la réimpression.

(1017) Il est dit, entre autres, de Cunibert, abbé d'Altaich : « Doctor sermone planus, pictor ita decorus, ut in laquearis exterioris S. Galli ecclesiæ circulo videre est. » Ekkeh., *De casibus*, c. 3. Cfer. Burkhard, *De casib.*, c. 1 et 2.

(1018) « Insula pictores transmiserat Augia clara. » *Cod. ms. S. Gall.*, 297.

(1019) « Dominicæ historiæ picturas quibus totam B. Dei genitricis quam in monasterio majore fecerat ecclesiam gyro coronaret, imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque B. Pauli de concordia Veteris et Novi Testamenti summa ratione compositas exhibuit, etc., etc. » Ven. Beda, *Vit. S. Bened. Biscop.*, c. 5 et 9, in *Act. SS. O. B.*, sæc. II.

(1020) « Variis picturis decorari in maceria et in laqueari fecit Madalulfo egregio pictore Cameracensis ecclesiæ. » *Act. SS. O. B.*, *in vit. S. Ansegis* ,c. 9.

(1021) « Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, sumptuosas depotiones, *curiosas depictiones...* » S. Bernardi, *Apolog. ad Guillelm.*, c. 12. — On sait que notre saint était dominé par des préjugés violents contre l'art religieux, préjugés que son ordre sut heureusement rejeter après sa mort.

(1022) « Pingendi non rudem. » Cedrenus, edit. reg., p. 540, cité par d'Agincourt, *Hist. de l'art.*, éd. ital., t. I, p. 264. — Méthodius fut l'apôtre des Bulgares, des Moraves et d'autres nations slaves : il fut aussi l'un des auteurs de la liturgie slavonne.

(1023) « Misit legatarios Galliam, qui vitri factores, artifices videlicet Britanniis eatenus ignotos, ad cancellandas ecclesiæ, porticuumque et cœnaculorum ejus fenestras adducerent... Anglorum ex eo gentem hujusmodi artificium nosse ac discere fecerunt... Cuncta quæ ad altaris et ecclesiæ ministeria competebant, vasa scilicet et vestimenta, quæ domi invenire non potuit, de transmarinis regionibus advectare curabat. » Ven. Beda, *ubi supra*. — Je pense que c'est un des premiers exemples connus de l'emploi des vitraux : encore n'est-il pas certain que ces vitraux fussent coloriés.

(1024) Elu en 982 : il était de race noble et renommé pour sa science.

(1025) « Ecclesiæ nostræ fenestræ veteribus pannis usque nunc fuerunt clausæ. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicæ nostræ pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietates. » Pez. *Thesaur. anecdot. Eccles.*, t. VI, part. I, p. 122.

(1026) Trois moines, nommés tous les trois Werner, furent les principaux artistes et écrivains de cette savante abbaye, de 1080 à 1180. Il est dit du premier qui vivait en 1090 : « Artificiosus anaglypha in scripturis et in picturis et in ornamentis librorum de auro est argento subtilis. Tabulam in superiore parte triangulatam, de auro et argento et electro et gemmis et lapidibus ornatam, et quinque vitreas et fenestras et quoddam fusile opus de ære factum et lavacro aptum, huic ecclesiæ contulit. » Pez. *Thesaur.*, t. III, p. III, p. 515. — Voir, sur les services rendus à l'art et à la poésie allemande par le monastère de Tegernsee, la thèse du docteur Kugler, intitulée *De Wernhero, sæc. XII, monacho Tegernsensi*, etc. Berolini, 1831.

monastiques indiquent à chaque instant des religieux, des abbés même dont le talent de ciseleur ou d'orfévre (1027) était renommé de leur temps. Les annales de Saint-Gall rapportent un trait qui témoigne du prix qu'attachaient les hommes du IXe siècle aux ciselures du célèbre moine Tutilon; pendant qu'il ciselait une image de Notre-Dame, dans son atelier, à Metz, deux pèlerins qui venaient lui demander l'aumône virent une dame d'une grande beauté qui le guidait dans son travail : ils la prirent pour sa sœur; mais ayant raconté ce fait aux autres religieux, ceux-ci en conclurent que c'était la sainte Vierge elle-même qui daignait lui enseigner son art (1028). Nommons encore l'Anglais Anketill, qui, après avoir été maître de la monnaie du roi de Danemark, revint en Angleterre se faire moine à l'abbaye de Saint-Alban, et se rendit célèbre par la châsse magnifique qu'il fabriqua pour y recevoir les ossements du saint patron de l'abbaye (1029).

Malgré la disparition de tant de monuments de la ciselure et de la joaillerie de ces siècles, causée par les dévastations de la réforme et de la révolution, il nous reste encore assez de châsses sculptées et émaillées, assez de précieuses couvertures de livres en or, en argent, en ivoire sculpté; assez de crosses abbatiales, de diptyques, de merveilleux bas-reliefs en ivoire; assez de beaux ouvrages en cuivre ou en bronze, tels que fonts de baptême (1030), crucifix, encensoirs, chandeliers, pour nous permettre d'apprécier le degré d'élégance et de perfection auquel les moines avaient su porter leurs travaux dans ce genre. On trouve sur leurs procédés les détails les plus curieux dans le traité du moine Théophile qui vivait du Xe au XIIe siècle (1031). Qu'il nous suffise ici de placer cette branche de l'art monastique à l'abri des noms de deux saints moines, tous deux orfévres et émailleurs, saint Eloi, le ministre de Dagobert, et saint Théau, esclave saxon qu'Eloi avait racheté pour en faire son élève et son compagnon de travail; et rappelons que des moines et des abbés figurèrent longtemps à la tête de la grande école d'orfévrerie et d'émaillerie, fondée en Limousin par les deux saints abbés de Solignac, et que la science modeste et solide d'un prêtre de nos jours a remise en honneur et en lumière (1032).

Il est enfin un art, le plus charmant et le plus puissant de tous, celui qui répond le mieux aux besoins intimes de l'âme, qui exprime le mieux nos émotions, qui exerce sur nos cœurs l'empire le plus incontestable, mais aussi le plus éphémère. L'Eglise seule a pu lui imprimer un caractère durable, populaire et sacré; et les moines ont été dans cette œuvre, aussi difficile que méritoire, les auxiliaires zélés et infatigables de l'Eglise. La musique a été de tous les arts celui qu'ils ont le plus cultivé et le plus aimé. Saint Grégoire le Grand, père de la vraie musique religieuse, s'était formé, comme on sait, dans le monastère de Saint-André, à Rome, avant d'être Pape; le chant grégorien, fruit de son génie et de son autorité, souvent repoussé, bien plus souvent altéré par les générations postérieures, a été maintenu et pratiqué par l'ordre dont il était sorti, plus fidèlement que par aucune autre fraction de la société chrétienne (1033). La raison en est simple : la musique, c'est-à-dire le chant, qui en est la plus haute expression, s'identifiait pour les moines avec l'accomplissement de leur premier devoir. Dans chaque monastère, la célébration obligatoire de l'office divin au chœur par la communauté tout entière, sept fois par jour, imposait naturellement aux moines l'étude la plus attentive de la musique sacrée. Aussi les monastères ont toujours été des écoles de musique où cet art occupait le premier rang dans les études de la jeunesse, et où

(1027) On les désigne ainsi : *aurifex, aurifabrilis artis peritus, argentarius*, etc.; le plus souvent par *sculptor*.

(1028) On lira avec intérêt quelques passages du texte de ce récit : « Tutilo vero, cum apud Metensium urbem cælaturas satageret, peregrini duo S. Mariæ imaginem cælanti astiterant... Sed est ne soror ejus, inquiunt, domina illa præclara quæ ei tam commode radios ad manum dat et ducit quid faciat?.... Benedictus tu pater Domino, qui tali magistra uteris ad opera... In bractea autem ipsa aurea cum reliquisset circuli planiciem vacuam, nescio cujus arte postea cælati sunt apices :

Hoc panthema pia cælaverat ipsa Maria.

« Sed et imago ipsa sedens, quasi viva, cunctis inspectantibus adhuc hodie est veneranda. » Ekkehard., *De casibus S. Galli*, c. 3, in Godast., *Script. rer. Alamann.*, t. 1, p. 28.

(1029) « Unam thecam gloriosam inchoavit, opere mirifico... Regiis præerat operibus aurifabrilibus, monetæ custos et summus trapezita... Dominus Anketillus... monachus et aurifaber incomparabilis, qui fabricam feretri manu propria (auxiliante quodam juvene sæculari discipulo suo Salomone de Ely) et incepit et consummavit, diligenter in suo opere aurifabrili et animo studuit et manu laboravit. » Matth. Paris. *Vitæ S. Alb. abbatum*, p. 36-38, ed. Watts. — Ceci se passait vers 1140. Rien de plus curieux, du reste, que tout le récit relatif à cette châsse et aux péripéties de ce grand travail, dans Matthieu Paris.

(1030) Voir la note savante, éloquente et consciencieuse de M. Didron sur les fonts de baptême en cuivre, ornés de sculptures en relief, qui existent encore à Saint-Barthélemy de Liége, et que fit faire le noble Helin, abbé de Sainte-Marie, en 1113. *Ann. archéol.*, t. V, p. 28.

(1031) Théophile, *prêtre et moine; Essai sur divers arts*, publié par le comte Charles de Lescalopier, et précédé d'une introduction par J.-Marie Guichard. 1843, in-4°.

(1032) *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, par M. l'abbé Texier. Poitiers, 1843. M. Texier signale surtout le moine Guillaume au Xe siècle, le moine Guinamond de la Chaise-Dieu en 1077, l'abbé Isembard de Saint-Martial, moine dès son enfance, abbé de 1174 à 1178; Pierre, abbé de Mauzac en 1168.

(1033) Voir, sur l'introduction du chant romain ou grégorien en France et en Angleterre par les moines, Mabillon, *Præfat. in sæc. III Bened.*, n° 104, éd. in-4°

furent composés la plupart des chants adoptés pour l'office divin et consacrés par l'Eglise pendant le moyen âge (1034).

Mais, de tous les monastères, Saint-Gall fut peut-être celui où la musique reçut le plus grand développement. La tradition et l'amour de cet art avaient été laissés à l'abbaye par un musicien romain, comme une récompense de l'hospitalité qu'il y avait reçue lorsqu'il s'y était arrêté malade, en allant rejoindre Charlemagne à Metz, pour y fonder une école de chant grégorien (1035). L'histoire a consacré le souvenir de l'enthousiasme qui transporta Conrad Ier, roi d'Allemagne, lorsqu'il entendit chanter, à Mayence, la messe de Pâques, par un moine de Saint-Gall, et par trois évêques, ses élèves; Mathilde, sœur du roi, fut ravie comme lui, et ôta à l'instant sa bague, qu'elle mit au doigt du moine artiste, en signe d'admiration affectueuse (1036). Au IXe siècle, il s'y trouvait en même temps trois musiciens renommés, liés entre eux par la plus tendre amitié, et regardés comme les plus illustres patriciens de cette petite république (1037): c'étaient Notker, Ratbert et Tutilon. Notker, surnommé *le Bègue*, issu du sang de Charlemagne et vénéré comme saint après sa mort, composa une foule de proses et de chants longtemps populaires en Allemagne. Ratbert, noble thurgovien, fut directeur de l'école monastique, et composa des chants populaires en langue allemande : sur son lit de mort, il se vit entouré de quarante prêtres et chanoines qui avaient été ses élèves, et qui étaient venus au monastère célébrer la fête de Saint-Gall. Tutilon, dont nous avons vu les talents si nombreux et si variés, profitait de sa science musicale pour enseigner à la jeune noblesse à jouer des instruments à corde et à vent (1038). Ce fut de Saint-Gall que se répandit en Allemagne, et peu à peu dans toute l'Eglise, l'usage de chanter des *sequentiæ*, ou proses, avant l'évangile de certaines messes solennelles.

Tous les reformateurs de l'ordre, tous ses principaux docteurs et écrivains, saint Benoît d'Aniane (1039), saint Dunstan, saint Odon de Cluny, et tant d'autres étaient bons musiciens; ils employèrent leur autorité à entretenir ou à perfectionner la musique ecclésiastique. Le saint moine Adalbert, ce grand apôtre des nations slaves, composa la musique et les paroles d'un cantique slavon qui commence par ces mots : *Hospodyne pomyluy ny*, et qui, après son martyre, devint le chant national des Bohêmes (1040). Pendant les grandes luttes du XIe siècle, entre l'Eglise et l'empire, plusieurs des moines qui y prirent le plus de part, tels que Humbert, abbé de Moyen-Moutier, Guillaume, abbé de Hirschau, les Papes saint Léon IX et Victor III, cultivaient avec zèle la musique (1041).

L'orgue, cette création spéciale de la musique chrétienne, ce roi des instruments, seul digne d'associer sa voix majestueuse aux pompes du seul culte vraiment divin; l'orgue dut aux moines le perfectionnement de sa construction, et ce fut grâce à eux que l'usage en fut généralement introduit (1042). Elphège, abbé de Winchester au Xe siècle, fit construire le plus grand orgue dont il soit question dans les annales du moyen âge; il fallait soixante-dix hommes pour le manier (1043).

Les moines anglais semblent avoir été, de tous, ceux qui aimaient la musique avec le plus de passion. « Je voudrais bien, » écrivait un abbé de Yarrow, disciple et successeur du vénérable Bède, à son compatriote saint Lulle, archevêque de Mayence, « je voudrais bien avoir un harpiste, qui jouât de cette harpe que nous appelons la *rote*, car j'ai l'instrument, mais je n'ai point d'artiste. Envoyez-le-moi, et, je vous en prie, ne riez pas de ma demande (1044). » Cette passion

(1034) Le texte suivant, dont on pourrait rapprocher tant d'autres, est intéressant pour établir ce point. Il s'agit de Gerwold, riche et noble seigneur, fait abbé de Fontenelle, sous Charlemagne : « Scholam in eodem cœnobio esse instituit, quoniam omnes pene ignaros litterarum invenit; ac de diversis locis, plurimum Christi gregem aggregavit, optimisque cantilenæ sonis, quantum temporis ordo sinebat edocuit. Erat enim quanquam aliarum litterarum non nimium gnarus, cantilenæ tamen artis peritus, vocisque suavitate excellentia non egenus. » *Chronic. Fontanell.* c. 16, *Spicileg.*, t. II, p. 278.

(1035) Ekk., *Casibus S. Galli*, c. 4.

(1036) Ekkehard junior, *Cas.*, c. 6, et Ekkehard minimus in *Vit. S. Notkeri*, c. 16, ap. Goldast.

(1037) « Cor et anima una erat, mistim qualia tres unus fecerint... tres isti nostræ reipublicæ senatores. » Ekk., *De casibus*, c. 3.

(1038) « Filios nobilium fidibus docuit. » Ekk., IV, *Casibus*, c. 3.

(1039) « Instituit cantores, etc., » *Vita S. Ben.*, c. 27, in *Vit. SS. O. B.*, t. IV, p. 192.

(1040) L'air noté se trouve dans Boleluczki, *Rosa Bohemica*, 1657, in-8°.

(1041) Voir les témoignages curieux de ce fait réunis par Ziegelbeur, *Hist. litter. O. S. B.*, pars II, p. 542.

(1042) Les orgues furent d'abord apportées en France sous Pépin, en 757, par un envoi que lui fit l'empereur de Constantinople. Presque aussitôt après, un moine, Wicterp, évêque d'Augsbourg, en fit construire un pour la nouvelle cathédrale; Stengel, *Comment. de reb. August.* pars II, p. 65. — Leur usage se répandit en France et en Allemagne plus tôt qu'en Italie. Il y a de bons renseignements sur les services rendus par les moines à la construction des orgues dans l'article de M. de Coussemaker, publié par les *Annales archéologiques*, t. III, p. 280.

(1043) Il y en a une description rimée et très-détaillée au t. VII des *Act. SS. O. B.*, p. 617 au prologue de la vie de saint Swethin. A la même époque, le comte Ailwin donna à l'abbaye de Ramsey un orgue que l'on décrit ainsi : « Cupreos organorum calamos, qui, in alveo suo super unam cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, et diebus festis follium spiramento fortiore pulsati, prædulcem melodiam et clangorem longius resonantem ediderunt. » *Act. SS. Ord. Ben.*, t. VII, p. 734. Dès lors les moines étaient habitués à fabriquer cet instrument et à en jouer. Cfer Mabill., *An.*, t. II, l. XXIII, c. 29, et *Præf. in sæc. III*, in *Benedict.* § VI, n. 105.

(1044) « Delectat me quoque citharistam habere, qui possit citharizare in cithara, quam nos appella-

entraînait même de graves abus ; pour les réprimer, le concile de Cloneshove, en 747, ordonna d'expulser des monastères les joueurs de harpe, les musiciens et les bouffons (1045).

Mais les moines, si zélés pour la musique, si habiles dans la facture des instruments et dans la composition musicale, l'étaient également dans la haute théorie de l'art. Cette théorie a eu pendant tout le moyen âge les moines pour principaux interprètes, et les plus fameux auteurs qui ont écrit sur la musique appartenaient à l'ordre monastique. Cent ans avant la naissance de saint Benoît, un moine d'Egypte, saint Pambon, abbé de Nitrie, avait composé un traité sur la psalmodie (1046). Plus tard, de siècle en siècle, on vit se succéder les religieux, auteurs de savants traités sur la musique : Hucbald de Saint-Amand (1047) occupe le premier rang parmi eux ; mais autour de lui se pressent ses contemporains ou ses élèves, Réginon de Prüm, Remy d'Auxerre, Odon de Cluny, Gerbert, Aurélien de Réome, et plus tard Guillaume, abbé de Hirchau ; Engelbert, abbé d'Amberg ; Hermann Contract, qui joignit à tant d'autres mérites celui d'être le plus savant musicien de son temps (1048), et une foule d'autres que nous avons déjà nommés parmi les lumières de l'ordre bénédictin (1049). Saint Bernard, par son traité *De ratione cantus*, continue glorieusement cette série d'écrivains éminents qui ne doit se clore qu'à la fin du XVIIIe siècle, avec un autre Gerbert, prince abbé de Saint-Blaise dans la forêt Noire, auteur d'une célèbre collection d'écrivains sur la musique, où il a pu justement assigner le premier rang aux Bénédictins (1050). Le système des notes modernes fut d'abord usité au monastère de Corbie, par l'abbé Ratbold. Enfin chacun sait que Guy d'Arezzo, en formulant l'échelle des intonations diatoniques, fut l'inventeur du solfége ; mais beaucoup ignorent que ce Guy était un saint moine de l'abbaye de Pompose, près Ravenne (1051).

Ainsi donc, c'est à un illustre moine, saint Grégoire le Grand, que le chant ecclésiastique, l'expression la plus haute de la musique, doit son développement ; c'est à un moine que la musique moderne doit ses moyens pratiques et les procédés les plus indispensables à son étude ; ce sont des moines qui, depuis la Thébaïde jusqu'à la forêt Noire, ont pendant quatorze cents ans enrichi le trésor de la science musicale par leurs recherches et leurs traités : ce sont enfin de saints moines, du VIIIe au XIIe siècle, qui se préparaient, par la prière et l'abstinence, à la composition de ces immortels chefs-d'œuvre de la liturgie catholique, méconnus, mutilés, parodiés ou proscrits par le goût barbare des liturgistes modernes, mais où la vraie science n'hésite plus à reconnaître une finesse d'expression ineffable, un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, de pathétique et d'irrésistible, de limpide et de profond, une vertu suave et pénétrante, et, pour tout dire, une beauté toujours naturelle, toujours fraîche, toujours pure, qui ne s'affadit jamais et jamais ne vieillit (1052). — Jusqu'à leur dernier jour, fidèles à leur ancienne gloire, les églises monastiques conservèrent les plus doux trésors de cette divine mélodie qui, selon la parole d'un moine, ne se taisait qu'après avoir rempli les cœurs chrétiens de paix et de joie (1053).

mus *rotæ*, quia citharam habeo et artificem non habeo... obsecro ut hanc meam rogationem ne despicias, et risioni non deputes. » *Inter epist. S. Bonifac.*, n° 89, ed. Serrarius.

(1045) « Monasteria non sint artium ludicrarum receptacula, hoc est poetarum, citharistarum, musicorum, scurrarum, sed orantium, legentium, Deique laudantium habitationes. » (C. 20.)

(1046) « *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi*, » publié par le prince-abbé Gerbert de Saint Blaise, dans sa collection.

(1047) Mort en 932. V. *Mémoire sur Hucbald et ses traités de musique*, par M. E. de Coussemaker. Paris, chez Techner, in-4°.

(1048) « Cantus historiales plenarios, utpote quo musicus peritior non erat, de S. Georgio, etc., etc., mira suavitate et elegantia euphonicos, præter alia hujusmodi perplura neumatizavit et composuit. » (Bertholdi, *Herimanni continuat.*, ap. Pertz, t. V, p. 268.) « In musica sane præ omnibus modernis subtilior exstitit et cantilenas plurimas de musica, cantusque de sanctis satis auctor nobiles edidit. » (Anonym. Mellicens., ap. Pertz, t. V, p. 267.)

(1049) Trithemus, *Chron. Hirsaug.*, passim.

(1050) « *Scriptores ecclesiastici de musica sacra, potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti, et nunc primum publica luce donati a* Martino Gerberto, *monasterii et congr. S. Blasii, in silva Nigra, abbate.* 3 vol. in-4°. — Typis San-Blasianis, MDCCLXXXIV.

(1051) Ratbold mourut en 985. Guy vivait en 1026. Le premier substitua les *notulæ caudatæ*, dont on se sert encore aujourd'hui, aux lettres : Guy d'Arezzo y ajouta le système des clefs et des lignes. V. Mabill., *Ann.*, t. IV, l. 59, n° 80, l. 55, n° 100, et *Append.*, n° VII ; Fétis, *Biographie des musiciens*, article *Guy d'Arezzo* : *Voir* Orderic Vital sur le talent de composition musicale déployé par plusieurs abbés normands du XIe siècle, lib. III, p. 95, IV, p. 247.

(1052) « Un non so chè di ammirabile ed inimitabile, una finezza di espressione indicibile, un patetico che tocca, una naturalezza fluidissima ; sempre fresco, sempre nuovo, sempre verde, sempre bello, mai non apascisse, mai non invecchia... » Baini (maître de la chapelle pontificale du Vatican), *Memorie storiche sulla vita di Palestrina*, t. II, c. 3, p. 81, apud Jouve, *Essai sur le chant ecclésiastique*, dans les *Annales archéologiques* de Didron, t. V, p. 74. Cfer Janssens, *Vrais principes du chant grégorien*, p. 187. — Ce savant écrivain (Baini) ajoute avec trop de raison que les mélodies que la liturgie moderne a substituées à ces anciens chefs-d'œuvre sont stupides, lourdes, insignifiantes, discordantes, froides et fastidieuses, « *stupide, insignificanti, fastidiose, absone, rugose.* » Ibid.

(1053) « Dulcis cantilena divini cultus, quæ corda fidelium mitigat ac lætificat, conticuit. » (Order. Vit., t. XIII, p. 908.)

DU BEAU

DANS L'ORDRE PHYSIQUE ET MORAL,

ET DE SES DIVERS CARACTÈRES.

PAR M. DE KÉRATRY.

Ni les philosophes qui ont soumis la nature à leurs investigations, ni les rhéteurs qui ne sont guère parvenus qu'à obscurcir ses voies, n'ont été d'accord sur l'origine du beau. Ses qualités essentielles, si elles n'ont été niées, ont été également une cause de divergence dans les opinions. Que l'on ait différé sur la manière d'envisager les grands phénomènes de la vie, tels que la croissance d'un tout organique, sa reproduction, l'animation de l'être, ses mouvements instinctifs, le jet spontané de la pensée, ou le travail graduel de l'organe au sein duquel elle semble prendre naissance, ces choses se conçoivent ; mais que l'on ne puisse s'entendre sur ce qui, produisant en nous des émotions et nous conduisant à des désirs, s'offre partout sous des formes palpables et se laisse aborder par un ou plusieurs de nos sens, c'est ce qui est en droit d'exciter notre surprise. Le beau, chacun en a la conscience, n'a point été relégué dans une région étrangère ; nous ne l'attendons ni d'Uranus ni de Saturne. Harmonie toujours prête à résonner aux oreilles qui ont appris à s'en nourrir, il nous accompagne presque partout où nous portons nos pas ; de sa toute-puissante influence, il nous attire dans sa sphère ; de ses ineffables attraits, pauvres ou riches, savants ou ignorants, il nous convie à l'aimer, et sa destinée serait de rester inexplicable ! et il ne serait accordé à aucune main de soulever le voile sous lequel se dérobe son origine !

Voilà pourtant ce que l'on serait tenté de croire, lorsqu'on voit à son sujet, l'ancien, le moyen âge et les modernes en désaccord. Platon qui le plaça dans les idées archétypes, Aristote dans les forces actives et la cinquième essence, saint Augustin dans l'unité, en ont parlé diversement. En sortant de la barbarie dont le glaive du vainqueur et le joug de la féodalité couvrirent successivement l'Europe, on ne traita la question que pour la traîner dans les mêmes ornières ; plus près de nous Hutchéson, Crouzas, l'abbé Dubos, le P. André, Sulzer, Montesquieu, Burk, Watelet et Diderot ont établi des règles d'appréciation qui s'excluent entre elle. Aucun n'a rallié sa doctrine à des principes fixes et positifs ; après avoir délaissé la nature, tous, sans excepter l'immortel auteur de l'*Esprit des lois*, ont pris pour guide ou les traductions acceptées, ou le goût transitoire d'un siècle ; et la nature s'est vengée en frappant de stérilité leurs froides conceptions. Aussi nulle belle conséquence ne se rattache à leurs aperçus.

Dans cette incertitude de vues, les artistes et les littérateurs du XIXe siècle que traverse aujourd'hui l'espèce humaine, ont cru que pour arriver à la découverte du beau, il leur fallait s'ouvrir des routes nouvelles. Deux guides peu sûrs, par cela même qu'ils s'étaient mis hors ligne, Gœthe et lord Byron se sont présentés ; le paradoxe, auquel ils empruntaient leurs lettres de créance, avait quelque chose d'effrayant ; c'était un motif de plus pour qu'elles fussent acceptées. Qu'a produit une recherche entreprise sous de tels auspices dans les arts, dans les sciences et dans la morale ? la peinture a méprisé l'étude de l'antique, sans s'attacher davantage à celle du modèle ; ou plutôt dédaignant d'arrêter ses yeux sur ce qui a répondu le plus dignement à la parole du Créateur, elle s'est mise en quête de l'ignoble et quelquefois de l'horrible. La sculpture, qui ne pouvait se racheter par le prestige des couleurs, a senti au moins qu'elle n'eût pas impunément offensé nos regards en s'abandonnant à de pareilles hardiesses. L'impossibilité où elle s'est trouvée de s'exercer sur des formes fantastiques, l'a préservée de l'aberration commune ; le cercle, dans lequel la retenait la spécialité de son travail, la forçant d'avoir sans cesse sous les yeux la création animée et de l'envisager face à face, elle a conservé quelques étincelles du feu sacré. Mais à quel degré infime nous avons vu descendre les sciences, les lettres et la poésie ! Les premières, peu soucieuses de leur céleste origine, ont paru ignorer que, dans les moindres investigations, l'homme ne doit jamais la perdre de vue. A bien dire, elles ont répudié l'esprit pour ne s'occuper que des jeux prétendus fortuits de la matière organisée ou organisante ; les autres ont été condamnées à jouer un plus triste rôle encore. Ce sont elles principalement qui ont oublié que le premier devoir des arts d'imitation, jusque dans leur plus grande audace, est le *choisir*. « Quoi ! serait-on fondé à leur dire, votre but est d'émouvoir, d'impressionner vivement par la reproduction des scènes de la vie publique, de nous rendre meilleurs par le touchant spectacle des vertus, ou de nous attendrir par celui des malheurs privés ; vous aviez aussi à nous montrer l'innocence jouissant de la paix des foyers domestiques ou menacée dans son bien le plus précieux : et c'est le crime, dans sa nudité, nous nous trompons, c'est le crime paré de couleurs mensongères que vous of-

frez à nos hommages ! Vous nous demandez effrontément pour lui nos larmes et notre intérêt : S'il triomphe, il faut que, par vous, nous devenions complices ; s'il succombe, à nous la honte de gémir sur sa défaite ! car tel est votre mot d'ordre, voilà ce que vous voulez de nous ! Après cela, le BEAU dans les arts et dans la morale pourra-t-il être autre chose qu'une manière de problème insoluble livré à la discussion des oisifs ? ou plutôt, ne faudra-t-il pas trancher la question au profit de ce qu'il y a de plus pervers et de plus difforme dans nos deux natures, descendues à leur état le plus abject ? »

Ce serait peut-être le cas de remarquer ici que les fausses notions de *beau idéal* et de spiritualisme qui, de la philosophie du Nord, ont fait irruption dans la nôtre, ont porté un coup funeste aux lettres françaises et à nos arts d'imitation. Nourris d'illusions, l'artiste et le poëte ont tout foulé aux pieds, se sont cru tout permis. De l'absurde, ils devaient nous conduire à l'immoral ; du caprice, à ce qu'il y a de plus désordonné. Ainsi que toutes les vérités se tiennent par la main, les erreurs s'enchaînent et se suivent. Les mauvais littérateurs vous donneront de méchants peintres et des architectes sans goût ; c'était une nécessité que Le Boucher fût le contemporain de Crébillon fils. Le beau ne sera pas banni d'une section des arts, sans être exclu de l'autre ; telle est l'éternelle loi de la nature, aussi avons-nous vu les destins s'accomplir.

Et cependant l'on continue à se passionner pour le beau. On le cherche, on le demande à tout prix, on voudrait en vivre. N'imputons qu'à de fausses définitions l'erreur de ceux qui, en croyant marcher vers son temple, se perdent dans des régions nébuleuses, ou sacrifient aux idoles qu'ils rencontrent sur leur route. Il serait extraordinaire, en effet, qu'un besoin eût été placé au fond de notre cœur, qu'une pensée fût pleine de vie dans notre cerveau, sans qu'à nos côtés rien pût y correspondre. Nous voulons le beau ; dès qu'il vient à paraître, nous nous y attachons de toute la puissance de notre âme : donc son existence ne saurait être révoquée en doute. Puisqu'il s'agit incontestablement d'un être réel, sachons enfin en quoi il consiste, quelles sont ses qualités, comment il se manifeste, par quels secrets ressorts il agit sur nous. Ces derniers sont moins mystérieux qu'on ne le suppose ; essayons d'en fournir la preuve : nous n'aurons pas fait la part à la vérité, sans avoir ôté la sienne au mensonge.

Nous ignorons s'il est permis ou simplement possible, à l'exemple des platoniciens, de considérer le beau dans un sens abstrait. Quant à nous, il ne nous sera jamais loisible de l'étudier ailleurs que dans ses rapports avec nos impressions affectives, nos besoins latents et nos jouissances présentes ou ajournées. Tout ce qui est en delà, tout ce qui est en deçà, n'est que conjecture indigne d'un examen philosophique. D'autres êtres avec d'autres organes que les nôtres auraient peut-être des aperçus différents de ceux qui sont notre partage ; mais notre économie actuelle a des points de contact, des appétits, des manières de sentir qui lui sont propres, et des entraves, si on le veut ; car il faut en tenir compte, quand on traite de ce qui touche à l'homme d'aussi près.

L'intention qui a créé le vaste univers étant essentiellement bonne et intelligente, on peut établir un principe peu susceptible de contestation, en affirmant que le BEAU, en ce qui concerne cette création, résultera d'abord à nos yeux de l'harmonie de son ensemble, et qu'abaissant ensuite nos regards, nous le trouverons, pour chaque objet, dans *la conformité des parties avec le tout, et du tout avec sa destination.* Cette règle peut s'appliquer à tout ce qui végète, à tout ce qui respire, même à la matière brute et insensible. Nous ajouterons que, lorsque nous aurons reconnu quelque part des caractères de beauté, c'est que nous y aurons été déterminés dans le sentiment instinctif de nos besoins, sans oublier que ceux-ci tiennent autant à notre nature intellectuelle qu'à notre nature organique.

Tout étant évidemment coordonné ici-bas, c'est de la convenance réciproque des êtres que naîtra pour nous le sentiment de leur perfection, qui ne sera jamais une perfection absolue réservée à Dieu seul, mais une perfection relative ; vérité que le célèbre Burk, qui, avant nous, écrivait sur le beau et le sublime, a totalement méconnue, quand il s'est cru fondé à remarquer que le propre des attraits des plus belles femmes est de réveiller, chez le spectateur, des idées de *faiblesse*, de *maladie* et même d'*imperfection.*

Bien que l'un des interprètes les mieux inspirés de la science médicale se soit cru autorisé à regarder la femme comme un être *maladif par nature* (1054), il ne sera jamais réservé à une saine philosophie de prendre une pareille licence. Ce ne sera pas elle qui, calomniant une des créatures les plus richement dotées qui soient sorties des mains de l'Eternel, taxera d'imperfection tout ce qui est harmonie, charme et accord. Est-ce que cette faiblesse, remarquée improprement par l'écrivain anglais, n'est pas destinée à trouver bientôt son point d'appui ? est-ce que cette délicatesse et cette rondeur de formes, en captivant les regards d'un autre être, en éveillant même chez lui le sentiment de sa puissance, ne feront pas un appel à sa protection ? L'opiniâtreté dans le travail, la force musculaire qui en assure le succès, la fermeté de la voix, le prononcé des traits ont été placés ailleurs, et là ils sont une beauté, parce qu'il leur appartenait de signaler la présence d'un chef de famille ; la grâce dans les mouvements, la morbidesse des contours, la paix de l'âme

(1054) *Animal ægrotans*, suivant Boerhaave.

réfléchie sur un visage admirablement nuancé, la douceur d'un organe dont les sons vont à l'âme, ont cherché un autre asile, et là aussi elles sont une beauté, car elles convenaient parfaitement à une créature qui, livrée aux soins sédentaires d'un ménage devait, chaque jour, rappeler un hôte chéri sous le toit domestique.

Par suite de cette distribution, il appert, des deux côtés, d'où procédera l'amour-propre. L'homme sera fier de cette vigueur qui dompte les métaux et qui déchire le sol nourricier, la femme de ses attraits et de ceux de ses enfants; l'un, dans son attitude ferme, semblera dire: « Comptez sur moi; » l'autre, dans ses manières non moins caressantes que timides: « Ami, en échange de ta protection, je te ferai chérir la vie. » Chacun d'eux, de la sorte, accomplit la tâche qui lui a été assignée par les décrets providentiels; chacun d'eux a donc la beauté qui lui est propre et qui lui était nécessaire, en vertu de cette loi admirable de consonnances, dont le pouvoir régit toute la nature.

Nous n'aurons garde d'oublier que ces deux êtres, indépendamment des rapports physiques qui les attirent l'un vers l'autre, dans l'intérêt de la conservation des individus et de la perpétuité de l'espèce, obéissent encore à un sentiment non moins impérieux, non moins dominateur. Quoique celui-ci doive naissance à une disposition de formes plus ou moins heureuses nous y discernerons le germe du beau moral, par lequel il est accordé au genre humain de s'élever à toute la hauteur de ses destinées. Ainsi, chez les personnes d'un goût délicat, comment voyons-nous se décider ces sympathies qui invitent deux existences à se confondre dans une seule, si ce n'est par le charme de la physionomie et l'expression des sentiments qui viennent s'y peindre? Toute l'âme, en effet, est là; chacun comprend la langue qui y est parlée. En vain cette ligne moelleuse qui, du front, descend à l'orteil de l'Apollon du Belvédère, serait le partage de l'adolescent près d'atteindre à la virilité; en vain les grâces répandues sur le corps d'une Vénus par le ciseau de Canova ou le pinceau de Corrége, embelliraient une vierge à son printemps: si l'un, par l'expression de ses traits mâle mais rassurante, digne mais généreuse, et l'autre dans la douceur modeste de son regard, ne donnent de l'élévation à ma pensée et un aiguillon à mes désirs, le cœur se taira. L'adolescent marchera vers une beauté, peut-être moins régulière, qui lui promettra des jours plus sereins, et la jeune fille se laissera approcher plus volontiers par un compagnon de route, chez lequel une empreinte de bonté, qui est loin d'exclure la force du caractère, ne lui fera pas craindre une protection mise à trop haut prix. Toutes les passions qu'il est permis d'avouer avec quelque pudeur ont eu cette origine; les autres, issues d'une source moins pure, reçoivent le mot d'ordre des sens, promettent tout aux sens, et languissent et s'éteignent lorsque les sens battent en retraite. Ne leur demandez ni les soins soutenus, ni les grands dévouements, leur domaine ne va pas jusque-là. Certes, ce n'est pas l'homme sur lequel une taille déliée et un galbe d'une forme voluptueuse auront seuls produit une assez vive impression pour le jeter dans les liens du mariage, qui assurera le mieux l'avenir d'une épouse aux jours de la décadence de ces appas dont il fut idolâtre; mais si, indépendamment des attraits périssables qui ont opéré une telle séduction, si même, avec moins d'avantages physiques, une autre femme, riche de qualités dont le signe heureux brille sur un visage expressif, a déterminé un attachement, croyez qu'il sera bien plus solide; ne redoutez pas pour elle une vieillesse délaissée! les traits auront pu se flétrir, les formes seront déprimées, mais les cœurs n'auront pas cessé de s'entendre.

Nous sommes entrés dans la route du beau moral : elle va devenir plus large et plus spacieuse, à mesure que nous y porterons nos pas.

Règle générale : ainsi que chaque partie du corps humain, dans les deux sexes, se rapproche de la beauté en ce qu'elle indique une aptitude à une perfection physique relative à l'espèce ou personnelle à l'individu, chaque trait de la physionomie aura également le don de plaire par la promesse que nous y démêlerons d'une qualité essentielle ou d'une beauté de caractère. Alors l'entraînement sera justifié, et, sans contredit, de toutes les séductions, ce sera la plus durable et la plus faite pour flatter l'amour-propre d'une créature intelligente. Selon la mesure de la sphère où cette qualité agira, elle deviendra grande et digne d'intérêt. Si la concentration la rend un instrument de bonheur pour un seul être, nous en féliciterons celui-ci, sans y voir autre chose que le beau saisissable à l'un des premiers degrés de l'échelle, à moins qu'elle ne soit de nature à étendre plus loin ses heureux effets. Par exemple, parlons-nous de sobriété? elle gagnera de l'importance à nos yeux comme gage de bonne conduite dans le père de famille et d'incorruptibilité dans le magistrat. Est-ce de pudeur et de chasteté qu'il s'agit? l'une, chez la jeune fille, sera le gage de la candeur d'une âme qui, pour s'attacher, attend un amour honnête; l'autre, chez la femme mariée, attestera que l'époux peut marcher en toute sécurité vers ses travaux, et que, pendant son absence, ses pénates ne seront pas humiliées.

Elargissez le cercle, les vertus croissent aussitôt en résultats, par conséquent en beauté; Fabricius et Régulus ne se borneront pas à se nourrir frugalement : l'un repoussera l'or des ennemis de Rome pour les combattre; l'autre, dédaignant sa propre vie, ira chercher des supplices, pour lui préférables au traité par lequel s'atténuerait la force de l'Etat dont il est le premier citoyen; la fille des Scipion, Cornélie, ne se contentera

pas d'être une bonne mère, ce sont de mâles courages que dans ses enfants elle voudra former pour la patrie.

Le point de départ de chaque vertu est donc l'être agissant dans l'intérêt propre de son unité. Elle ne parvient à un degré supérieur qu'en sortant de cette étroite enceinte et selon que la personnalité plus ou moins se perd de vue. Je le confesse, il est bien à vous de défendre vos jours contre le fer des brigands qui vous assaillent dans votre route; la nature vous y convie; toutefois vous en conviendrez, le mérite sera plus grand d'arracher au péril d'autres personnes que la vôtre. Si celles-ci cependant vous touchent de près, si votre fille, votre épouse ou votre fiancée ont été menacées, protecteur de leur faiblesse, vous aurez rempli seulement envers elles un devoir et il y aurait eu de la lâcheté à vous en affranchir. Accourez-vous aux cris d'un inconnu pour lui apporter le secours de votre bras ? le mouvement sera plus beau, car il sera plus désintéressé; au lieu d'un homme avez-vous sauvé une ville ? nourri de la foi des siècles héroïques, êtes-vous résolu à vous jeter dans le gouffre comme Curtius ? êtes-vous prêt, comme Codrus à engager la querelle qui, suivie de votre mort, assurera à votre pays le bénéfice d'un oracle dans lequel vous avez foi ? alors l'oubli de la personnalité sera complet; vous touchez au *sublime*, dont le premier caractère dans la morale sera toujours l'abnégation. C'est à ce noble oubli de soi-même que des jours plus rapprochés de nous ont dû les Eustache de Saint-Pierre, les Vicomte d'Orthe, les d'Assas, les Lamoignon de Malesherbes, martyrs de la plus sainte et de la plus noble des causes.

L'immolation de ces grandes âmes a été belle, l'encens qu'elles ont brûlé sur l'autel de l'humanité a été pur, nous le croyons. Le sacrifice a-t-il été complet ? nous ne saurions l'admettre, notre propre nature réclamerait contre à haute et intelligible voix. L'homme en effet, alors qu'il semble le plus s'oublier, ne se perd jamais absolument de vue. Il déplace seulement sa vie, il la perfectionne au désir de ses croyances, et il ajourne tout au plus son bonheur; car d'abnégation complète, il n'en existera jamais; elle serait une cessation de toute existence et le suicide même, tel que nous le connaissons, ne va pas jusque-là, puisque le malheureux qui recourt à cette arme terrible, aspire encore à vivre dans la pensée d'autrui, témoins les testaments où sa plainte s'exhale, les dons importants ou minimes qu'il distribue, et les lettres où, presque sans s'en douter, il implore un souvenir ! singulière manière de marcher vers le néant, il faut en convenir, que de semer ainsi des signes de reconnaissance sur sa route ! Ceci ne ressemblerait-il pas plutôt au pâle lampion qu'une police prévoyante dépose au bord de l'abîme pour en détourner les pas du voyageur nocturne ?

La gloire est une monnaie avec laquelle les Etats payent les plus grands services qui leur sont rendus : elle leur coûte fort peu; il n'est pas moins vrai que ceux qui consentent à la recevoir, la tiennent pour bonne. Dès lors que pour la mériter, on affronte les chances les plus périlleuses et qu'on va jusqu'à braver une mort certaine, telle que celle qui attend le soldat à la tranchée, nous n'aurons garde d'en parler avec mépris; force est qu'elle possède en soi, des éléments de beauté. Il y a, en effet, quelque chose d'enivrant dans l'approbation d'une foule qui vous contemple; la vie sous ses regards est dans un état d'exubérance; elle déborde de l'être; ou plutôt elle semble se multiplier pour lui avec le nombre des spectateurs témoins de son triomphe. S'il ne peut assister en personne à celui-ci, s'il n'est pas accordé à son oreille de recueillir des suffrages flatteurs, il les prévoit, il les entend dans l'avenir et il se les rend présents par la pensée. Ce n'est donc pas pour rien qu'il a tout donné; l'échange est consommé, c'est celui qu'il faut aux grandes âmes.

La remarque que nous venons de consigner sur cette page, renferme le secret de certaines situations nées de notre état social et dont sans elle, l'existence serait trop difficile à concevoir. Rien de plus pénible que la vie parlementaire, elle use, elle abat les constitutions les plus robustes; nous avons vu y succomber des hommes qui pouvaient se promettre de plus longs jours. Cependant elle plaît aux orateurs qui se sont fait une habitude d'aborder la tribune et que des succès y attendent; l'espérance de parvenir au pouvoir les soutient, dira-t-on, dans cette carrière hérissée d'épines; erreur, quant au plus grand nombre ! Fox chez les Anglais, Benjamin-Constant chez nous, savaient bien que, s'ils se frayaient une route jusqu'au ministère, ils ne pourraient s'y maintenir. Le général Foy, plus homme de gouvernement que tous les deux, ne voyait que dans une perspective éloignée la révolution qui a substitué en France la branche cadette des Bourbons à la branche aînée, et il nous a souvent dit que la maison régnante avant **1830**, ne demanderait jamais au parti libéral les principaux officiers de la couronne. Cette conviction n'a pas ralenti son zèle patriotique; en vain sa santé lui donnait des avis sévères: fidèle à sa consigne, il n'a quitté le poste qu'au moment où l'arme lui est tombée des mains. Des personnages moins célèbres se détacheraient avec le même regret de cette existence orageuse qui, pour eux, n'est pas dépourvue de charmes; ils sont écoutés avec plaisir, ou ils croient l'être. Au moins sont-ils assurés que le lendemain du jour où leur parole aura retenti, un, deux journaux peut-être leur prodigueront des louanges, leurs yeux à peine ouverts au soleil du matin s'y porteront sans se tromper de page ou de colonne; la gloire est donc encore là avec ses auréoles et ses doux murmures ! elle les conduira ainsi jusqu'au terme, et bien que tourmentés de passions, épuisés de veilles, ils continueront à briguer auprès du public des applaudissements quelquefois payés

plus qu'ils ne valent. Vous diriez d'eux, ces athlètes qui, avant de descendre dans l'arène où ils allaient mourir, passaient devant César pour lui porter un salut mélancolique : *Cæsar, morituri te salutant.*

La même observation doit s'appliquer à la vie de théâtre. Les grands acteurs y renoncent avec peine. Rarement leur retraite est marquée par la première décadence de leur talent. Le besoin qu'ils ont d'être applaudis la leur fait différer, jusqu'à ce qu'un public renouvelé, soldant la dette du précédent en ingratitude, leur en donne le cruel signal. Prétendra-t-on qu'ils se soient sacrifiés? non! pas plus que l'orateur qui a eu si souvent le mot de patrie sur les lèvres. Chaque peine a eu sa rétribution, chaque effort sa récompense; mais il est incontestable que pour l'honneur du théâtre comme pour celui de la tribune, quoique dans des degrés différents, il aura été beau de régner par la puissance de la parole.

Il est, nous en convenons, des vertus plus solides et absolument désintéressées, au premier aspect, si nous nous bornons à les envisager dans l'économie actuelle. Par cette raison, elles touchent de plus près que les autres au beau moral; mais il leur faut encore un salaire; bien examinées, elles se mettent même à très-haut prix. Ne demandant rien ici-bas, dans un orgueil peut-être légitime, n'y voyant rien qui soit digne de devenir le sujet de leurs œuvres, elles laissent après elles, sans l'honorer d'un regard, tout ce qui est au pouvoir des hommes. Que leur ferait la gloire pour un nom dont le possesseur va disparaître, pour une cendre qui sera bientôt dispersée au souffle des vents? Il leur faut un bien positif qui aille trouver leur être, qui se saisisse de leur personnalité et qui les prenne dans la plénitude de leur existence. Celle-ci a semblé se briser aux confins de la vie ordinaire : le char renversé un moment se relève; il poursuit sa course à travers un espace incommensurable, et il va donner une patrie nouvelle au céleste voyageur.

Ceci tient à un ordre d'idées dont le développement exigerait plus d'étendue qu'il ne nous est possible d'en accorder à cet écrit. Il n'est pas moins avéré qu'elles sont inhérentes à notre nature, qu'elles nous gouvernent, fût-ce à notre insu, et que, par elles, le beau moral revêt son plus éminent caractère. Soyons-en convaincus une fois pour toutes, l'abnégation de l'âme profondément religieuse n'est qu'une feinte; son désintéressement ne va pas par delà la vie du jour; elle ne la foule aux pieds que pour obtenir en échange une éternité; elle n'abandonne les biens présents que pour tirer sur l'avenir. C'est en grosses sommes qu'elle entend être payée de ses déboursés minimes à ses propres yeux. Elle n'a livré que des instants fugitifs; elle s'est dessaisie d'une monnaie vile et méprisable : en retour, il lui faudra de l'or en lingot. C'est plus qu'un diadème qu'il y aura à apprêter pour son front! Du sein de sa misère terrestre, c'est au bonheur le plus intense qu'elle aspire; elle voudra en être saturée, inondée. Entrer en partage avec Dieu n'a rien qui effraye son ambition. Interrogez-la, dans son audace, elle vous confessera qu'elle compte sur une fusion avec son Créateur, avec l'ordonnateur des mondes et des soleils resplendissants attachés à la voûte céleste. Si ce n'est pas là de l'usure, nous n'y connaissons rien; mais on conviendra aussi que de toutes les usures, c'es la plus noble dont pût s'aviser une tête humaine, à qui nous ajouterons que son utilité même en fait le plus BEAU spectacle qui pût apparaître sur ce globe sublunaire.

Il y eut eu non-seulement de la hardiesse mais presque de l'insolence à exiger au nom de la société, de plusieurs ou de quelques-uns de ses membres, qu'ils signassent l'engagement de renoncer aux douceurs de la vie et d'en accepter au contraire toutes les charges pour le plus grand soulagement de leurs frères. La sagesse ancienne a bien dit à ses adeptes : « Usez avec sobriété de vos richesses, ne vous laissez pas aller aux charmes de la volupté, car elle corrompt les âmes; assistez de votre superflu ceux que la fortune a regardés dans sa rigueur; traitez avec bonté votre esclave et l'ennemi que les chances de la guerre vous auront livré; n'abusez jamais de votre pouvoir, qu'il serve plutôt d'appui aux faibles et de protection aux nécessiteux; enfin soyez justes dans vos sentences, fût-ce contre vous-mêmes! » Les philosophes ont été jusque-là, mais en est-il un seul qui, sous le portique ou sous les platanes du jardin d'Academus, eût osé dire à la classe souffrante, avec quelque espoir d'en être écouté : « Soyez patients dans vos douleurs, soumis dans les rangs infimes où le sort vous a placés, résignés dans la pauvreté qui est votre partage; soulagez encore de plus malheureux que vous, s'il s'en rencontre sur vos pas; la vie vous sera une vallée de pleurs, tandis qu'à vos côtés, d'autres l'auront transformée, pour eux, en un jardin de délices : mais l'avenir est pour vous. » Non, de telles paroles n'étaient encore sorties de la bouche de personne! eh! bien, une religion est venue, et elle a tenu ce langage sans en retrancher un mot. Elle a été plus loin : foulant à ses pieds l'envie, elle a fait de l'amour de tous un précepte; elle a ordonné le pardon des injures; si elle n'a imposé des privations au profit d'autrui, elle les a au moins érigées en mérite; et comme elle a enregistré les larmes et les soupirs de l'innocence, comme elle a tenu compte des sacrifices offerts à l'humanité avec respect et pudeur, depuis l'obole qui tombe obscurément de la main de la veuve, dans le tronc destiné à soulager l'indigent, jusqu'au million qui va fonder un hospice, elle a vraiment proclamé l'alliance du ciel et de la terre. En nous plaçant sans distinction de rangs, sous les yeux d'un père commun, juge et rémunérateur, elle a créé une nouvelle sorte de beau moral, qui a eu et qui aura, dès la vie présente, une grande

influence sur les destinées de l'espèce humaine.

On peut tirer une conclusion des pages que l'on vient de parcourir, c'est que l'instinct fait passer de l'ordre organique à l'ordre vivant et animé; l'intelligence la classe par nécessité dans l'ordre civil; et le sentiment religieux, développé principalement par le christianisme, de l'ordre civil, le conduit à l'ordre moral : le beau, quant à lui parcourt tous les degrés de la même échelle. Nous nous réservons de traiter du SUBLIME ailleurs; notre théorie, du moins nous l'espérons, y trouvera son complément. — K.

BEAU, BEAUTÉ,

PAR M. DE KÉRATRY.

—

Vol. IV, pag. 508.

—

Beau, beauté. Voilà une qualité sur laquelle, depuis Platon jusqu'à nos jours, on a disserté d'une manière contradictoire, faute de s'entendre, et, sur laquelle on se fût entendu, si, au lieu de se jeter dans des abstrations sophistiques on s'était borné à suivre avec quelque fidélité les indications de la nature.

Le beau est ce qui plaît par un côté moral ou physique, accessible à l'intelligence ou au sentiment; mais rien ne saurait plaire à une créature, sans satisfaire à un besoin quelconque : ainsi, suivant la nature des besoins, il existera diverses natures de beau, qui toutes auront, pour titre à l'admiration ou à l'amour, les qualités les plus propres à concourir au bien-être de l'individu et de l'espèce. L'amour, en s'attachant aux unes, indiquera un désir de possession plus intime; le respect et l'admiration en se déclarant pour les autres, révéleront une sorte d'impuissance d'y atteindre.

D'après ce principe, peu susceptible de contestation, le présent article demande à être divisé dans l'intérêt même de la clarté des idées. Doués d'organes qui nous constituent dans un état de rapports permanents, et qui, depuis le premier jusqu'au dernier de nos jours, livrent notre âme aux diverses impressions des objets externes, nous aurons à parler du beau matériel; et comme nous n'aurons garde d'oublier les moyens de communication qui existent entre nous et la nature, nous y comprendrons le beau organique, sauf à les désigner tous les deux par une appellation commune. Celle de *beau physique* leur conviendra d'autant mieux qu'elle est déjà familière à tous nos lecteurs.

Celui-ci a ses confins, par lesquels il touche à l'empire des émotions et des sentiments, toujours déterminés par la conscience d'un bien-être qui, pour appartenir à un ordre de choses plus épuré, ne laisse pas de s'opérer par l'intermédiaire des sens, et souvent par les concessions faites à ces agents immédiats de transmission. Ce genre de beau, à la fois organique et moral, quoique dans une nature diverse, suivant que l'être aura son point central plus ou moins prolongé de ses plaisirs, méritera de nous occuper sous le titre de *beau corrélatif.*

Ici se dérouleront les touchantes et sublimes notions de la pitié, de l'amour, de l'abnégation, du droit et du devoir ou de la justice, vaste domaine sur lequel l'homme ne saurait porter ses pas, sans se sentir trop grand pour le rôle qui lui a été départi dans l'économie sublunaire !

Il est un autre champ de jouissances où les organes, quoique toujours actifs, semblent s'effacer. Cependant, ils ne cessent pas d'être les guides, sous la conduite desquels l'âme s'échappe vers des régions plus lointaines, pour y chercher le noble aliment de ses souvenirs et de ses ineffables prévoyances. Nous aurons lieu de remarquer que, dans ces sortes d'investigations, notre nature mixte se décèle toujours par quelque côté; à bien dire, elle n'appète l'avenir que toute pleine encore de la vie présente, et si elle s'élance dans les cieux, c'est pour y transporter ses affections terrestres. Cet examen aura pour objet le *beau intellectuel.*

Peut-être est-ce de la réunion de ces diverses qualités, que se composerait le *beau idéal* devenu accessible à la raison, et alors il faudrait le voir dans le sujet où brilleraient par excellence les parties constituantes de la beauté positive, que nous avons tout à l'heure passées en revue. Mais les idéalistes ayant imaginé, pour chacune, un type de convention, auquel ils ont attaché des avantages indéfinis, nous aurons beaucoup moins à entrer dans leur sentiment qu'à le combattre; car les conditions d'existence qu'ils ont imposées au beau idéal, le rendent impossible dans les trois catégories dont nous avons adopté l'ordre, pour ne pas nous égarer au milieu de cette importante discussion. Tout en recourant à une sage méthode, nous tâcherons d'éviter le reproche de sécheresse. En effet, parler du beau avec une triste aridité de style ou de pensées, ce ne serait ni le comprendre ni le sentir; dès le moment où la flamme a brillé

sur l'autel, la prière du pontife comme celle du peuple doit être fervente; et si jamais le charme des images a été tout-puissant sur l'esprit de l'homme, c'est ici qu'il faut qu'elles abondent, puisque la beauté la plus propre à captiver l'âme, l'abordera toujours avec le cortége des grâces qui promettent le plaisir, des vertus qui le fixent ici-bas, en lui donnant un caractère plus noble, et des consolantes anticipations qui en garantissent la perpétuité.

Le *beau d'imitation* est en possession de rendre tous les autres ses tributaires, par l'entremise des arts reproducteurs de la vie morale et active, conservateurs de la pensée humaine, rivaux et vainqueurs du temps qui finit par s'en venger à son tour. Ce sera, pour nous, l'objet de quelques aperçus rapides, destinés à compléter notre théorie. Celle-ci sera fondée sur des bases fixes et immuables; fidèle à tous nos besoins, elle ne craindra aucun désaveu de la nature, et, en cela même, elle sera digne de notre avenir, dès lors que l'avenir, malgré tous ses nuages, tient une place si distinguée dans nos besoins.

Du *beau physique*. — Nous ne doutons pas qu'après avoir déterminé les principes sur lesquels s'asseoit le beau moral et les règles qui le gouvernent, nous ne pussions prononcer, avec assez d'exactitude sur son essence. La faculté de l'envisager d'une manière absolue naîtrait rigoureusement de cette découverte; telle sera, à peu près, notre marche, quand nous aborderons cette partie de notre sujet: mais le beau physique et organique ne nous autorise pas à procéder ainsi, surtout en dehors de notre espèce. Dans la création matérielle et apparente, tout est variable, suivant les êtres auxquels la question serait soumise; tout est relatif, suivant les besoins de leur organisation. Allons plus loin : malgré la pompe de la nature et son magnifique ensemble, il n'y aurait rien de beau dans l'univers, s'il ne renfermait pas une seule intelligence susceptible de se mettre en rapport avec quelques-unes des parties dont il se compose, ou de se les approprier, au moins, en esprit. Et si cette intelligence se bornait au choix instinctuel des éléments vers lesquels il lui serait permis de diriger, avec plus ou moins d'ardeur, les organes de son ressort, on n'en serait pas moins fondé à nier la présence du beau, puisque personne n'en aurait la notion; en dernière analyse, le beau, même pris en un sens physique, n'a de réalité que parce qu'il se rencontre ici-bas une créature capable de le discerner et de le reconnaître, non-seulement dans ce qui la touche privativement, mais même dans ce qui lui est étranger. Comment s'exécute cet acte? par une seule opération instantanée et qui se fait presque toujours chez nous à notre propre insu, opération de laquelle résulte un balancement mental des moyens avec la fin. La destination de l'être brut est-elle remplie? occupe-t-il convenablement sa place dans l'économie du système? l'être animé a-t-il été mis en possession de ce qui devait le conduire au soutien de sa vie et à la perpétuité de son espèce? le mouvement de direction vers ce double but s'exécute-t-il avec aisance? est-il accompagné de plaisir? car, le plaisir, comme motif d'activité et comme bien réel, a dû entrer dans les plans de la nature. Enfin, y a-t-il accord des parties avec l'individu, de l'individu avec la famille et de la famille avec le tout? Alors la beauté existe. Ainsi (chose admirable!) pour proclamer celle-ci, il faut que l'intelligence juge qu'il y a intelligence dans l'œuvre soumise à son examen; il faut qu'elle en aperçoive la trace dans ce qu'il y a de plus grossier et de plus matériel, l'eau, les arbres, la pierre, l'herbe des champs, comme dans ce qu'il y a de plus sublime et de plus relevé, la lumière, la chaleur vivifiante de l'astre qui nous la distribue, les soleils resplendissants d'une nuit paisible, l'homme! Soyons-en certains, c'est principalement la conscience de cette condition remplie qui nous émeut à l'aspect d'une riche campagne, dont les coteaux et les vallons semblent s'enchaîner par le jeu de leurs ombres et de leurs jours. Ce sentiment nous suivra, sans que nous y prenions garde, du reptile venimeux jusqu'à la rose odorante; de la contemplation du cèdre pyramidal, avec lequel notre vue s'exalte, à l'examen de la mousse sur laquelle s'abaissent nos regards, et de la chaumière abritée modestement de son pommier, jusqu'au château que les ormes viennent couronner de masses de verdure, tandis que les marronniers, garnis de leurs fleurs en forme de girandoles, lui servent de portiques.

Ici, nous prétendons ne nous occuper que des qualités physiques des objets : les sens en seront donc les juges; encore cette manière de s'exprimer est-elle imparfaite; car, ne perdant pas de vue notre principe, nous ne saurions oublier que l'idée du beau ne s'établirait jamais dans notre esprit, s'il ne s'y réveillait une notion, au moins vague et instinctuelle d'un bien promis, soit que l'être ait en propriété les qualités qui en sont le gage, soit qu'on l'admette à en jouir par communication.

L'ouïe et la vue ont été mises en possession du privilége exclusif de donner un caractère de beauté aux sons et aux images. C'est une erreur : la perception du beau se compose de tout ce qui affecte avec délices le sentiment. Plus ce dernier est diversement ému par les mêmes objets, plus il acquiert d'intensité. Ainsi, quand nous arrêtons nos yeux sur une fleur, ce n'est pas seulement sa couleur et sa forme qui nous attachent, ses émanations douces entrent en ligne de compte de son mérite. Sans elles, la rose serait indubitablement moins belle, et la violette n'aurait de mention que dans les traités de botanique. Lorsque, dans une matinée de printemps, l'air est embaumé par un léger souffle qui, suivant les poëtes, vous laisse deviner quel est le bosquet dont

les zéphyrs ont pillé les trésors, certainement les prés et les vallons s'embellissent d'autant à vos regards.

Si les formes sont belles pour la vue, elles le sont également pour le toucher; ou plutôt elles plaisent principalement, parce que les yeux, d'une manière presque magique, les placent sous le toucher. Vous diriez des explorateurs dépêchés, par le sentiment, vers une terre lointaine et plantureuse; leur rapport lui apprendra bientôt ce qu'il doit attendre de plaisir par l'intermédiaire du plus parfait de ses organes et de celui auquel il est peut-être le plus intimement uni. Nous sommes persuadés que la saveur de la pêche, de l'abricot et de la poire, entre, comme élément principal, dans l'idée reçue de leur beauté; nul n'en doutera, s'il remarque qu'il est une foule de fruits et de fleurs, indigènes ou exotiques, que nous ne cultivons pas en Europe, parce que les unes sont inodores, quoique d'un riche émail, et parce que les autres, malgré l'agréable régularité de leurs formes, ne renferment rien, dans leur pulpe, de propre à flatter le palais.

Ces observations n'ont garde d'être minutieuses, dès qu'elles nous conduisent à rectifier nos idées sur le sujet que nous traitons. Le beau physique (il est temps qu'on l'apprenne), dans la matière brute, ne saurait être plus convenablement apprécié que par sa concordance avec les êtres organiques, et dans ceux-ci, que par les avantages dont ils sont personnellement en possession, ou qu'ils garantissent aux créatures avec lesquelles ils soutiennent des rapports. Dans cette estime de la beauté, tout est relatif et rien n'est arbitraire. Le sentiment en est le seul et vrai juge. Cependant, pour l'animal, il n'est que des appétits, des satiétés et des jouissances sensuelles : pour nous seuls le beau existe; seul, l'homme en a la conscience, parce que, seul, il est capable d'entrer dans les intentions primitives, de suivre l'enchaînement des causes et des fins, de connaître l'harmonie qui règne entre les diverses créatures, et, ce qui est plus digne d'attention, de se coordonner de fait et de pensée avec elles. Ainsi la sphère du beau doit s'étendre dans la juste mesure des progrès de l'esprit. Les lumières, en effet, venant à éveiller des besoins nouveaux, tout ce qui contentera ceux-ci participera d'une beauté réelle, pourvu qu'ils ne soient pas le fruit adultère d'une nature menteuse et corrompue.

Les idées archétypes, que Platon faisait émaner de la raison suprême et dont il confiait le dépôt aux archives célestes, ont longtemps servi de base à la philosophie la plus élevée. En admettant cette source unique de beauté dans les formes comme dans les actes moraux, on se croyait prêt à répondre à tout, et on acceptait l'inconvénient de n'expliquer rien. La plus éminente des créations organiques a donné lieu à un autre système peut-être moins satisfaisant, quoique Winckelmann, Raphaël-Mengs, MM. Watelet, Lévêque et Hogarth surtout, se soient étudiés à l'ériger en corps de doctrine. Quand ce dernier nous dit que la beauté de la figure humaine consiste dans l'emploi des lignes ondoyantes et serpentines (1055) que nous apprend-il ? en vérité, bien peu de chose; car encore faudrait-il savoir pourquoi la ligne ondoyante et la ligne serpentine flattent nos regards. Jusque-là, on pourrait se demander si elles sont pourvues d'une qualité quelconque en rapport avec nos besoins, ou si elles renferment une vertu mystique, dont il ne nous serait donné ni de pénétrer le secret, ni de contester la puissance. On sent ce qu'un pareil langage aurait aujourd'hui d'extraordinaire; comme il n'est point d'effet sans cause, on aurait lieu de s'étonner que ce qui est destiné à nous affecter le plus fortement, fût cela même qui, tout en se produisant sans voiles à nos yeux, ne laisserait pas d'échapper aux recherches de notre esprit. Les vrais mystères sont assez nombreux sur ce globe terraqué, pour que nous nous dispensions d'en accroître le nombre.

Dès qu'on a bâti un système, on s'efforce de l'étendre à tout; aussi ces lignes serpentines et ondoyantes sont-elles indifféremment appliquées, par les adeptes, à la corne du bélier et à un corset, aux candélabres et aux os innominés, à l'homme et à la femme, à l'enfant et au vieillard, à la jeune fille et au grave philosophe, à l'Antinous et au Laocoon, tellement qu'avec le même bonheur Hogarth vous les montrera sur la tête d'une Vénus du Guide et sur celle d'un Jupiter Olympien. Cela est contraire à toute vérité, cela est absurde! D'abord, la fameuse ligne serpentine est assez rare sur la figure de Laocoon, dont le corps, contracté par l'énergie de la douleur, est coupé d'une multitude d'angles et de ressauts; quant à ses deux enfants, la ligne droite y domine, autrement ils ne seraient pas dessinés avec fidélité, puisque cette ligne est affectée, par la nature même, aux deux sexes, quand ils approchent de l'adolescence. Ayons encore le courage de l'écrire : il n'y a point de beauté, avec l'acception ordinaire du mot, dans la tête du Jupiter Olympien. En tenant ce langage, nous entendons parler de cette beauté proprement dite, que nous avons définie ailleurs (1056), et qui est destinée à plaire par les promesses réciproques, dont elle flatte les deux moitiés de l'espèce humaine. Qu'y a-t-il donc de digne de nous ravir dans cet admirable reste d'antiquité, où le ciseau, avec une audace téméraire, s'est hasardé à

(1055) *Analyse de la Beauté*, destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût, traduite de l'anglais, de Guillaume Hogarth; Paris, an XII, 2 vol. in-8°.

(1056) Voyez notre *Examen philosophique* du traité du Beau et du Sublime, d'Emmanuel Kant, avec le texte de ce traité, 1 vol. in-8°. Bossange frères, libraires; Paris, 1823.

chercher, sur le marbre, la pensée divine? Tout ce que Hogarth n'y a pas aperçu et rien de ce qu'il y a trouvé, lorsque, descendant du sommet des cheveux à la pointe de la barbe, il n'a vu que des lignes ondoyantes et serpentines.

Effectivement, la mesure de la tête humaine y est excédée en longueur, ce qui vient de ce que, contre la coutume adoptée par les sculpteurs grecs d'abaisser l'os coronal, il est ici très-élevé. Par suite, l'idée de deux fronts superposés se présente naturellement à l'esprit. Comme ils sont creusés de rides parallèles, comme le supérieur semble déborder l'inférieur, et que la chevelure, qui le couronne et l'enveloppe à l'instar d'une forêt, laisse ignorer où il finit, il est évident que, sur notre échelle, il y a exagération de la boîte osseuse. Or, c'était ce que voulait l'artiste. L'intelligence, figurée par la capacité cérébrale, étant ce qu'il y a de plus grand dans l'univers, il crut que son Jupiter devait paraître sous la forme la plus propre à la révéler. Il ne se trompa pas : dès qu'il s'agissait de l'arbitre suprême des mondes, c'était hors du type ordinaire qu'il fallait chercher des proportions. Cependant, après avoir dédaigné les formes humaines, l'art allait confesser son impuissance, s'il ne se rabattait sur la seule chose peut-être qui nous soit commune avec l'Eternel et dont notre visage porte l'empreinte. Dans l'intérêt même de la vérité il ne restait qu'à outrer celle-ci : la tête olympienne s'allongea, et la pensée y parut dans toute sa profondeur (1037).

Puisque ce genre de configuration, ainsi que nous venons de le démontrer, n'appartient nullement au *beau physique* ou organique, il trouverait mieux sa place dans les pages que nous réservons pour le *beau intellectuel* ou pour le *beau d'imitation*, par lequel il a été reproduit sur un concept spécial. C'est, sans doute, le seul essai de l'art, dont on doive rapporter l'honneur au *beau idéal*, admis comme création ou plutôt comme combinaison nouvelle des éléments fournis par la nature.

Il n'est pas dans nos goûts de passer pour des ouvriers de destruction, bien qu'aux yeux du sage, la ruine d'un préjugé soit une conquête; après avoir effacé la ligne ondoyante et serpentine, en tant que cause efficiente de beauté, essayons de lui substituer quelque chose : les êtres animés (et l'homme occupe le premier rang parmi ceux-ci) doivent disposer librement des organes dont ils ont été mis en possession. Au moins, cette liberté ne doit avoir d'autre limite que celle du but vers lequel la nature les dirige. Tout ce qui favorise, en eux, cette tendance, peut être envisagé comme une perfection, et par conséquent comme une beauté. La courbure, plus ou moins prononcée des lignes, n'y fait rien. Les jambes droites et sèches du cerf, qui, dans ses moyens de vélocité, trouve sa plus sûre défense, sont belles comme les plis sinueux et arrondis du serpent, auquel, faute de pieds, qui eussent été pour lui un embarras, il importe de se glisser rapidement à travers les feuilles désséchées et les bruyères. La faculté accordée à ce reptile de se replier sur lui-même pour mieux s'élancer sur sa proie, et la progression onduleuse de ses anneaux sur le sol, étaient des nécessités de la place qui lui a été assignée dans la présente économie. Le lézard, pourvu de pattes, se rapproche de la couleuvre par sa texture; mais il n'en a pas les formes cylindriques et fuyantes dont il pouvait se passer. Partout l'harmonie des moyens avec le but est la suprême loi; elle détermine également le mérite de ce qui est soumis à notre examen, d'où il arrive que les êtres, sortis de la main du Créateur, possèdent tous le même degré de perfection aux yeux de l'observateur philosophe; seulement, leur éclat s'accroît, pour le vulgaire, des rapports qu'il leur découvre avec nos besoins, ou avec les objets tombés eux-mêmes dans le domaine de nos jouissances.

Le corps humain peut être considéré comme un seul organe ou comme un système d'organes, tous susceptibles d'une étude spéciale, puisque chacun d'eux, par une destination particulière, concourt à la conservation de l'ensemble. Doué d'une faculté locomotive indispensable à sa durée, l'individu doit souhaiter que ses membres s'y prêtent avec souplesse. Dans l'état de station, qui ne lui est pas moins naturel, il leur demande des mouvements analogues à son travail journalier et à ses plaisirs domestiques; mais la variété des attitudes exigées est un résultat de diverses courbures, et les relations des membres, soit avec la tête, soit avec les autres parties de la personne, ne s'effectuent que par une déviation continuelle de la ligne droite. C'est pour répondre à ces vues que notre charpente osseuse, se subdivisant, se compose de vertèbres, d'apophyses, de condyles et de jointures qui, sans cesse humectées de synovie, ont un jeu facile de rotation. S'il n'en était ainsi, notre corps semblerait d'une seule pièce comme un squelette d'airain, et l'action des bras, la plus importante de toutes, serait toujours excentrique. Recouverts par le tissu cutané, gouvernés par les nerfs dont ils reçoivent l'épanouissement, les muscles sont les cordes motrices de ce mécanisme. Un voile a été jeté avec sagesse sur ce travail. Plus la trace en est dissimulée, moins

(1037) Suivant Lucien, Périclès mérita le surnom d'Olympien par une analogie pareille que, dans leur mauvaise humeur, les Athéniens parodiaient en comparant la tête de cet homme d'Etat à certains oignons allongés de l'Attique. Chez nous, un autre homme d'Etat, ancien membre du conseil privé, offre quelque chose de semblable dans la conformation de son sinciput. Les moyens intellectuels renfermés sous le double front de l'ancien député français, parlent en faveur du procédé qui a été imité par Michel Ange, lorsqu'il a taillé la tête étonnante de son Moïse.

aussi l'aspect en est pénible pour l'œil. Voilà un des titres de la beauté humaine dans les organes!

Expliquons, sur ces données, le mystère de la ligne ondoyante spécialement affectée aux femmes par quelques écrivains modernes, quoique Hogarth ait prétendu lui accorder plus de latitude. Suivant nous, elle n'est que l'annonce d'une conformité aux intentions providentielles, là où elles nous intéressent plus particulièrement. Quand on lui rapporte, d'une manière tout à fait directe, le charme qui se trouve dans la taille d'une jeune fille, on ne s'entend pas seulement avec soi-même. Ce charme vient d'ailleurs, et vous l'aurez senti, peut-être, sans vous en rendre compte. Un instinct secret vous aura parlé mieux que Hogarth, à l'instant où, sur un tableau, sur un marbre, ou même sur le modèle, une chute de reins d'un dessin pur et correct aura eu votre approbation. Vous n'aurez pensé ni à la ligne ondoyante, ni à la ligne serpentine; mais vous aurez vu trois conditions essentielles imposées à la femme s'accomplir par ce trait, qui ne le cède en beauté qu'à ceux de la face, parce que cette dernière, en promettant des qualités morales, donne encore plus au bonheur. D'abord, une taille, dans les proportions familières à votre œil a dû avoir votre suffrage, comme présomption de santé et d'une agréable flexibilité de buste, en faveur du sujet qui en a été gratifié; ensuite, vous n'aurez pu vous défendre de ces retours sympathiques sur vous-mêmes, qui sont communs ici-bas aux êtres de la même espèce et de deux sexes conviés par l'Eternel à se chercher et à se servir mutuellement de supports; enfin, d'une manière plus obscure, mais non moins réelle, cette pente déclive et qui, par des accidents heureux, se relève peut-être assez brusquement, sans que la vue s'en offense, vous aura dit que les intérêts éventuels d'une troisième créature ont été ménagés. Observez bien que, dans cette rapide analyse, l'accord des moyens avec la fin, domine toute la matière, et qu'il n'est pas une des beautés de la compagne de l'homme qui, passant par le même examen, n'obtînt la même justification.

Le sexe fort a été dessiné à l'angle, ou au carré selon quelques artistes : si l'autre a été dessiné à la courbe ou même au cercle, c'est que, par cette seconde configuration, propre à satisfaire deux sens, surtout quand elle se revêt d'une douce épiderme, un appel est fait aux désirs. Ces désirs et la volupté qui les accompagne, comme nous l'avons déjà insinué, sont le premier moyen auquel la nature ait recours pour l'exécution de ses plans. Voulant établir une société entre deux êtres, est-il étonnant que la sagesse créatrice la commence par un bonheur sensuel pour lequel elle les a coordonnés? L'indifférence les eût tenus chacun à l'écart; la douleur leur eût commandé la fuite : il ne restait donc qu'à les rapprocher par le plaisir. Des qualités plus attachantes se découvriront bientôt; l'instinct a parlé : le sentiment épuré aura son tour; ainsi que les corps se sont cherchés, les âmes se chercheront et se trouveront; mais le lien est formé et c'était l'essentiel.

Nous croyons avoir prouvé que, si, dans l'ordre de la matière et de la nature animée, certains êtres nous charment plus que d'autres et sont proclamés beaux par excellence, c'est que nous en attendons plus; c'est même qu'au mérite d'être, d'une manière abstraite, parfaits dans leurs formes, comme toutes les créatures, ils joignent celui d'être plus directement appropriés à nos idées ou à notre usage. Les goûts nés des tempéraments ou provoqués par les climats, les mœurs même, répandront encore leurs nuances sur les jugements portés; à cela, rien d'extraordinaire : les besoins sont différents, les appréciations doivent s'en ressentir. Quand les uns sont factices, les autres risquent beaucoup d'être trompeuses; il n'est guère de peuples qui n'aient passé par là; car c'est une des tristes conditions de notre humanité. Nous avons vu le *beau physique* à sa source : le *beau moral* ou corrélatif, sous notre plume, va jaillir du même principe, seulement l'application en sera plus étendue et embrassera de plus nobles objets.

Du beau corrélatif. — Tous les hommes naissent avec une disposition d'humeurs et de qualités propres à fonder le caractère, sous lequel ils sont destinés à se produire un jour. Quels que soient leurs efforts subséquents pour vaincre cette tendance originelle, elle percera dans les actes de leur vie privée et souvent de leur vie publique. C'est une ligne dont la trace est sujette à s'altérer par le frottement social, qui se décèle assez, de temps à autre, pour qu'à la faveur de ces points de reconnaissance, l'observateur puisse en suivre la direction primitive. Plus ou moins, nous appartiendrons toujours à notre jet producteur; cela devait être : l'éternel artisan n'avait d'autres moyens de varier son œuvre dans l'humanité et de donner à chacun des membres dont elle se compose, une physionomie distincte. L'esprit pur, multiplié jusqu'à l'infini par une puissance absolue, n'eût présenté qu'un seul et même résultat, insusceptible de modifications. L'homogénéité des âmes étant une conséquence obligée de leur création admise en dehors du monde organique, pour avoir des êtres dissemblables, quoique marqués au même type, il fallait qu'ils fussent composés : le problème a été résolu par l'adjonction de l'esprit à la matière, et la moralité de notre espèce est sortie de cette fusion, dont le beau travail mérite d'être placé sous les yeux du lecteur.

Un sentiment intime, centre de relations externes et d'émotions latentes, gouverne chaque système animalisé; ce sentiment commence par obéir à un instinct que l'opération de la pensée, de degré en degré, élève à la plus haute intelligence. Si dans les êtres des classes inférieures, l'appétit créé par les besoins reçoit de ceux-

ci la simple impulsion qui mène à les satisfaire, dans les créatures placées au sommet de l'échelle, dont l'homme occupe le point culminant, l'appétit est raisonné; les lumières le dirigent, les obstacles sont appréciés, les périls sont prévus, évités, ou affrontés avec courage, enfin une balance s'établit au sein de l'individu; et, dans l'intérêt de la vie sentante ou assimilante, ses actes ne manquent jamais de recevoir une détermination, cercle infranchissable dans lequel a été retenu l'être que la sagesse ordonnatrice ne voulait pas admettre encore à la moralité! Voilà tout ce qui lui est licite, il n'ira pas plus loin; mais c'est encore beaucoup, car une voie assez large lui est ouverte vers le seul bonheur que comporte sa nature, et attendu qu'il peut y marcher avec toute l'aisance de ses mouvements, il nous a déjà fourni l'idée du *beau organique* ou physique : l'homme seul nous donnera le beau moral.

Ici la balance que nous avons vue s'établir entre les appétits de l'animal et ses moyens instinctuels de jouissances et de conservation, change de poids. Elle va flotter entre des besoins encore plus impérieux, puisqu'ils s'accroissent de toute la force d'une imagination active, et puisqu'il suffit souvent d'un acte instantané de la volonté pour les assouvir; elle va flotter, dis-je, entre ces besoins et le devoir.

Qu'est ce que le devoir? c'est le fruit de l'arbre lumineux dont Dieu lui-même est la tige; c'est le sentiment de l'équité fondée sur les rapports d'être à être; c'est la conscience du droit égal qu'ils ont au bonheur, comme enfants de la même famille; c'est le cri de la conscience toujours prête à opérer une substitution de notre être dans le sein de l'être qui souffre. surtout lorsqu'on a violé, à l'égard de celui-ci, les saintes lois de la justice.

Il n'est pas d'homme, chez lequel l'esprit ne jette assez de lumières pour le conduire sans aberration, au respect de ces réciprocités. Essentiellement protectrices de l'ordre ou plutôt productrices de l'ordre, elles sont indispensables entre des êtres, dont un grand développement d'intelligence amènerait la prochaine destruction, s'ils n'étaient arrêtés par aucun frein. Or, comme il se présente des conjonctures (et elles sont assez nombreuses) où, en se conformant à ces lois, l'individu est forcé de fermer l'oreille à ses désirs, même de fouler aux pieds ses propres besoins, on dit alors de lui qu'il pratique la justice. Grand éloge pour l'homme public, insuffisant pour le simple particulier! Mais, quand cet acte est le produit d'une résistance intime plus ou moins laborieuse, il est toujours noble, il est beau; il peut même devenir souverainement BEAU.

C'est ce qui arrivera toutes les fois que la balance, dont nous parlions tout à l'heure, offrira, dans un de ses plateaux, les besoins et le droit personnel de l'être, et, dans l'autre, le seul intérêt d'autrui; car, sous la protection du droit, le besoin peut se satisfaire sans aucune violation du devoir; mais si, au milieu de ce mouvement oscillatoire, le droit et le besoin ligués sont vaincus au profit d'un intérêt étranger, j'admire la beauté du libre arbitre humain. Dès ce moment, la moralité, en prenant le caractère de l'abnégation, entre dans la route du sublime, auquel il n'est donné d'atteindre que par un oubli raisonné de soi-même, ou au moins par un ajournement volontaire du bonheur.

Ainsi l'abnégation, décidée par un sentiment tendre, sera moins belle que celle qui prend sa source dans la seule pensée du bien qu'on peut faire à autrui et du mal qu'on peut lui épargner. La raison n'en échappera à personne; c'est que ce sentiment tendre, s'il appartient à l'amour, a sa douceur en lui-même; ou que, s'il procède de la pitié, sa voix a quelque chose de touchant et de sinistre qui ne permet pas de passer outre, sans se séparer, avec une sorte de déchirement de l'espèce humaine, comme quand un affamé vous demande du pain, un voyageur du secours contre ses meurtriers. Dès qu'il résiste à ce cri, l'homme est éteint. Loin d'en attendre rien de BEAU, apportez le linceul, et soyez assuré qu'un peu plus tard, le drap funèbre ne couvrirait qu'une pourriture vieillie.

Le sentiment, guide trop souvent incertain dans la morale publique, n'est pas exempt de périls. Quelques hommes n'ont été grands qu'en le mettant à l'écart, ou plutôt qu'en substituant, à un de ces sentiments naturels auxquels, pour l'harmonie de l'ensemble, la généralité des âmes doit rester toujours ouverte, un de ces sentiments profonds qu'une forte méditation va réveiller dans les cœurs magnanimes; non pas que nous prétendions remplacer, par des vertus d'emprunt, celles dont la Providence nous a imposé la douce loi. A l'instant où nous tenons la plume, il s'offre une occasion de mettre, sur ce sujet, notre idée dans son vrai jour : à Dieu ne plaise que nous blâmions le gouvernement qui, par ses sages lenteurs, a annoncé le projet de gracier les soldats français pris dans les rangs espagnols pendant la guerre de la Péninsule! Nous l'approuvons même, car cette guerre a rencontré tant d'opposition dans les esprits et dans les intérêts des deux peuples, qu'à plusieurs, elle n'a semblé qu'une guerre de fantaisie. Mais si l'étranger débordait nos frontières, si dans ce moment critique nos bataillons s'ouvraient pour laisser des transfuges passer à l'ennemi, nul doute qu'en épargnant, après le péril, le sang des coupables, il faudrait au moins y procéder d'une autre manière (1058); car un pareil attentat

(1058) Par exemple, en ne reconnaissant pas leur identité devant les tribunaux, ou en les laissant s'évader, comme il arriva à plusieurs émigrés de Quiberon, facilité dont un grand nombre ne voulut pas profiter, en dégoût d'une vie malheureuse.

étant une fois légalement reconnu, la pitié, qui ne le punirait pas, serait aussi bien une cause de ruine pour un pays qu'un outrage à la morale publique.

L'amour de la patrie est d'autant plus beau que, dans les jours prospères, il s'enivre de jouissances communes à tous, et que dans ceux du péril, il se nourrit encore d'abnégations. Il élève l'âme, en la dominant; c'est le seul joug qui n'avilisse pas, la seule obédience que l'on puisse pousser jusqu'à la servilité. Mourir pour un maître, n'est rien; les esclaves de l'Egypte, sans que l'histoire leur en sache gré, consentaient bien à aller s'éteindre, avec les lampes sépulcrales, à côté des squelettes embaumés de leurs princes. Mourir pour la patrie est beau, et sera réputé beau, tant qu'il existera sur la terre un peuple en corps de nation!

C'est pourtant ce sentiment qui a rendu barbare le traitement auquel les Ilotes étaient soumis à Sparte, et atroces, les jeux du cirque de Rome. Pour nous occuper de ces derniers, jusqu'ici assez mal compris, nous dirons que les combats de gladiateurs étaient presque une institution publique. Le sénat les regardait comme un moyen de tremper plus fortement les âmes. Aussi l'usage voulait que toutes les classes de citoyens y assistassent. La jeunesse y accourait; les femmes y avaient un rang marqué par celui de leurs époux, et les vestales, dans toute la pompe de leur dignité religieuse, y prenaient place. En présence de ces hommes consulaires, triomphateurs du monde, et de ces vierges consacrées à la desserte de l'autel le plus redoutable, le gladiateur se produisait avec ses formes athlétiques. Sa vie, comme sa mort, appartenait à ceux qui le regardaient; cette idée le suivait dans l'arène, où sa défaite devenait ordinairement le signal de son trépas, à moins que frappé du glaive, il n'annonçât, par sa contenance ferme, cette vigueur de caractère que l'on voulait inculquer à la jeunesse; son grand moyen de toucher était de pousser l'énergie jusqu'à une sorte de grâce, dans les dernières convulsions d'une vie prête à s'éteindre et abandonnée aux caprices d'un public amateur d'agonies, sorte de scène dramatique qui avait alors ses *dilettanti*. Si la victime se répandait en plaintes, si, la nature venant à rentrer dans ses droits, elle semblait seulement souffrir, à l'instant l'intérêt qu'elle inspirait lui devenait fatal. Dès qu'elle ne pouvait qu'affecter douloureusement les spectateurs, ceux-ci se hâtaient de se débarrasser de sa vue, comme d'un objet pénible; les mains se dressaient avec le pouce levé; le poignard d'un adversaire heureux la perçait au cœur, et aussitôt elle disparaissait de l'arène, où d'autres joutes faisaient naître successivement de nouvelles émotions, dont la cause était récompensée ou punie de la même manière.

Ainsi, par commisération, ou plutôt pour échapper à la commisération, on devenait inhumain, et on profanait l'auguste sentiment, dont le plus bel emploi est de nous associer à la douleur d'autrui. Tel est l'aspect sous lequel doivent être envisagés les combats de gladiateurs. Ils formaient une page sanglante dans la constitution du pays, comme l'ilotisme lacédémonien en fournit une autre dans l'histoire, hélas! bien variée, de la dégradation humaine. Pour créer des vertus factices, on renonçait à des vertus naturelles; et pourtant la Pitié avait un temple à Rome (1059)!

Comme individu, comme citoyen, l'homme peut immoler, avec générosité, les sentiments les plus doux à son cœur et rester dans la ligne du beau; mais les nations, soit qu'elles faussent ces sentiments, soit qu'elles les méconnaissent, ne s'en écarteront jamais qu'à leurs risques et périls; car elles n'ont pas de plus riche patrimoine. C'est sur cette règle que le sage est appelé à les juger; suivant qu'elles l'auront enfreinte ou suivie, il les dira barbares ou civilisées.

Qu'est-ce que l'on prise le plus dans la vie des peuples? A quels actes de leurs annales l'admiration s'attache-t-elle par préférence? Est-ce à leurs conquêtes et à leurs irruptions? Non, puisqu'alors il faudrait décerner des palmes aux Vandales et aux Attila! En temps de paix, ce sont les vertus civiles qui sont belles. Ainsi serez-vous émus, voyant tout un peuple, à l'occasion d'un vers d'Eschyle, saluer, du titre d'homme de bien, un de ses plus grands hommes; vous admirerez le même peuple repoussant, sur le rapport du même citoyen, l'iniquité facile qui pourrait lui assurer l'empire de la Grèce. En temps de guerre, c'est la valeur des habitants, employés à la défense du territoire, qui recevra des hommages. Tous les exploits qui ont signalé les troubles du Péloponèse seront oubliés, que l'on parlera avec enthousiasme des immortelles journées des Grecs contre les Perses accourus pour les asservir; comme ouvrant cette scène de prodiges, enfantés par l'amour de la patrie, l'affaire des Thermopyles ne cessera d'avoir des droits sur les cœurs généreux. Voilà pourquoi une épitaphe de deux lignes, encore sévères par les devoirs qu'elles rappellent, est enviée, depuis deux mille ans, à trois cents braves, par les braves de tous les pays. On voudrait avoir été avec Socrate à Potidée; on sait gré à ce sage de s'y être trouvé et d'y avoir combattu vaillamment, parce que, s'il est quelque chose de plus beau que de se livrer, avec un cœur droit, à des études philosophiques, c'est

(1059) Nous sommes entrés dans ces détails, parce que jusqu'à présent les jeux du cirque ne nous semblent avoir été saisis, dans leur vrai sens, par aucun écrivain moderne, si ce n'est par M. de Theis, élégant et souvent profond auteur du *Voyage de Polyclète*. Lessing, dans son *Laocoon*, a entrevu la vérité qui, sur ce sujet, semble avoir échappé à Cicéron lui-même, du moins si nous en jugeons par le second livre de ses *Tusculanes*.

d'acquitter envers l'Etat la dette contractée par tous, dès l'instant où le secours de notre bras devient nécessaire à tous.

Par la même raison, nous ne chercherons les plus beaux moments de l'histoire romaine, ni dans les jours où le consul Mummius enrichissait sa ville des débris du sac de Corinthe, ni dans ceux où Paul-Emile traînait captive, à la suite de son char, une famille de rois : nous les demanderons plutôt à Camille, dans son exil, sollicitant avec soumission; de la patrie qui le chasse, le droit de la défendre; nous les demanderons à ce sénat qui, après la bataille de Cannes, rendait grâces au général Térentius Varon, de ce qu'en survivant à une aussi grande défaite, il n'avait pas semblé désespérer du salut de la république. Louera-t-on les Suisses de ce qu'ils répandent leur sang avec valeur pour les nations qui les payent, et dont la destinée leur est étrangère? non, encore une fois! mais à la vue de l'ossuaire de Morat composé des restes des Bourguignons qui venaient asservir l'Helvétie, le passant, quel qu'il soit, sentira palpiter son cœur d'une sainte haine, et, si une arme pend à son côté, il y portera involontairement la main, comme prêt à entrer dans la querelle de la liberté contre la tyrannie et le despotisme.

Parmi les plus célèbres combats que nous avons livrés pour fonder, chez nous, le nouveau régime, ni Essling, ni Iéna, ni Friedland ou Arcole ne tiennent la première place, quelque considérable qu'ait été leur influence sur les destinées de l'Europe. Nos grandes affaires, à nous, seront à jamais Jemmapes et Fleurus, parce qu'à bien dire, c'est par elles que nous avons assuré notre indépendance. Une journée encore plus belle peut-être, brillerait dans nos fastes, si une victoire décisive avait préservé nos champs de la présence de l'étranger. Les hauts faits d'armes ne sont rien en eux-mêmes. L'emploi de la force physique sera vainement heureux; pour qu'on l'admire, il demande à être justifié par un grand intérêt moral; les actes par lesquels les nations se réhabilitent sont beaux comme ceux par lesquels elles établissent leurs droits; et quand on a eu le malheur de se laisser envahir, il faut au moins avoir à montrer, à quelque temps de là, l'ossuaire de ses ennemis!

L'abnégation est interdite aux nations, tandis qu'elle devient le plus beau titre de gloire des individus : à qui les nations se sacrifieraient-elles en effet? à qui se doivent-elles, si ce n'est à elles-mêmes? Athènes consentant à périr pour un de ses rois, serait une anomalie dans l'ordre des sociétés; mais Codrus induisant les soldats des Héraclides à verser son sang royal, pour assurer à ses concitoyens la victoire promise par l'oracle, fait une chose belle, dont le prix s'accroît moins de la valeur du sang versé que de l'immense résultat du sacrifice. Je ne sache qu'un seul intérêt qui doive primer l'intérêt des peuples : c'est celui du genre humain; car les droits de l'espèce entière, toujours représentée par une exacte observation de la justice, marchent avant ceux des empires qui n'en sont que des fractions. Rome a foulé sous ses pieds ce principe, et le monde connu a été écrasé par son orgueil; Rome a immolé la terre à son odieux système d'asservissement universel; Rome est coupable, mais ses citoyens furent grands, puisqu'ils surent s'immoler aux intérêts de Rome.

Bien examinées, bien mesurées, les qualités ont pour règle d'appréciation l'étendue du cercle dans lequel elles s'exercent. Nous n'aurons, par conséquent, jamais une autre base sur laquelle nous puissions asseoir les divers degrés du beau moral. Le célibataire qui, dans les calculs d'une sage prévoyance, travaille pour lui seul, ne mérite aucun éloge; c'est beaucoup qu'il ne soit pas répréhensible. Transportée au père de famille, cette prévision commence à prendre le caractère d'une vertu, quoiqu'il soit appelé lui-même à en partager les fruits. Une administration bien ordonnée dans les affaires de l'Etat se présente avec des droits bien plus marqués à l'approbation, parce que le nombre de ceux dont elle assure le bonheur est encore plus considérable.

Les vertus et les crimes ne sont point stériles de leur nature : plus les unes font d'heureux et les autres de malheureux, plus est grande leur importance. Plus on s'oublie dans la vertu, plus l'action est belle; plus on songe à soi dans le crime, plus il est hideux; de sorte que l'une a, pour terme, la satisfaction d'autrui aux dépens de son auteur, et l'autre la satisfaction de l'auteur, au détriment des tierces personnes. S'il est interdit à l'honnête homme de se dépraver lui-même par un excès dans ses jouissances, ce n'est pas pour lui seul; c'est parce que, chacun abusant des mêmes facultés, la société se composerait bientôt d'êtres énervés ou corrompus. Partout il existe une sorte de surveillance mutuelle de la vie intérieure et des plaisirs domestiques : considérée sous ce rapport, elle n'est point un mal.

Enfant cruel de l'égoïsme, le crime, s'il n'était entrepris dans l'intérêt d'un avantage présent, ne serait, chez les plus grands scélérats, qu'une démence féroce; et la vertu qui n'améliorerait le sort de personne, n'en mériterait pas le nom. Tous les cultes ont eu leurs bonzes et leurs fakirs : mais un bonheur réfléchi, une perfection morale de l'être et une douce chaleur de sentiment, gage de la paix des familles et de l'attention bienveillante du Créateur, étant évidemment le but vers lequel doit graviter la raison humaine, les seules pratiques par lesquelles on peut y parvenir, méritent nos suffrages. Dès lors la beauté des actions se trouve fixée par le même principe qui communique de l'éclat aux mouvements bien ordonnés de la structure organique. L'amour qui, en perpétuant l'espèce, en rend chaque moitié agréable à l'autre; l'amitié qui les enchaîne sans acception des sexes; la pitié qui rend les existences solidaires de leurs maux; la

justice qui conduit tous au respect des droits d'un seul; la générosité qui demande une approbation, un souvenir d'intérêt ou une larme, pour l'or dont elle se détache, pour son bonheur actuel qu'elle sacrifie et pour son propre sang qu'elle donne, constituent plus ou moins le beau moral; parce que ces sentiments sont ce qu'il y a de plus propre, au monde, à maintenir l'individu en paix avec soi-même, les sociétés en harmonie, et le genre humain dans un état de sécurité. En portant nos pas sur le domaine du BEAU intellectuel, nous allons reconnaître qu'il n'est nullement étranger à cette origine.

Du beau intellectuel. — Plus nous avançons dans le sujet sur lequel s'exercent, en ce moment, nos méditations, et auquel il nous est donné de recorder les grands intérêts de la vie, plus nous nous trouvons de ressemblance avec ces voyageurs, dont le bagage s'allége à mesure qu'ils approchent du terme de leur course. Nous sommes entrés dans les opérations de l'intelligence, avec un gros cortége de sensations : en poursuivant notre route, à peine apercevrons-nous, à nos côtés, les serviteurs les plus distingués de cette escorte.

Un centre d'émotions nerveuses, auquel aboutissent et duquel s'échappent, comme autant de tentacules, les organes explorateurs de la vie externe, a été notre point de départ; forcés de juger les objets sur le rapport de ces délégués, nous avons consulté leurs impressions, nous les avons même raisonnées, avant d'établir notre estime du beau physique; moins confiant dans l'examen du beau moral, mais obligés pourtant d'admettre les aperçus de ces guides comme bases de certaines réalités, nous leur avons accordé le droit d'apprendre à l'homme, où est le plaisir, où est la douleur; car si on leur contestait ce droit, nous n'aurions ici-bas que des vertus sans combats et des sacrifices sans mérite; mais nous leur avons dit également :

« Il est d'autres plaisirs que celui que vous donnez, il est une autre douleur que la vôtre; nous chercherons ceux-ci, parce que vous nous avez conduits à les pressentir; nous éviterons celle-là, parce qu'elle est amère et que vous ne nous en préservez pas. Le vide de notre âme est trop grand, pour que vous puissiez le combler; son intelligence est si accoutumée à devancer vos récits, que vous comprenant à demi mot, elle prétend à quelque chose de mieux que ce que vous avez à lui offrir. Vous lui avez servi la volupté, et dans son exigence nouvelle, elle a voulu de l'amour, parce que la volupté lui a enseigné qu'elle pouvait l'amour. Pour lui épargner des peines sympathiques, vous lui avez demandé de la pitié. Elle a fait plus, elle vous a répondu souvent par la bonté, toujours par la justice. Vous lui avez appris à chérir la vie, et la vie lui paraissant trop courte du fini à l'infini, elle s'est élancée dans l'immortalité. Vous l'avez passionnée, pendant un jour, pour le beau physique; après quoi vous lui avez montré le beau moral dont le précédent n'est que l'image : à présent elle n'aura de repos qu'à ses yeux vous ne fassiez tourner, sur leurs gonds d'or, les portes du beau intellectuel. Pour atteindre jusque-là, comme serviteurs indignes, elle cherchera à vous tenir à l'écart, elle vous outragera, elle vous accablera de ses mépris; contestant vos bienfaits, elle conspirera contre vous; après vous avoir réduits à votre plus simple expression, elle voudra même vous chasser de sa présence; et pourtant elle ne vivra que des souvenirs que vous lui aurez amassés, elle n'imaginera rien où vous n'ayez à réclamer votre part, et si, dans de plus riches campagnes, réelles ou fantastiques, elle dresse la tente azurée de son repos, c'est que vous en aurez encore enfoncé le piquet. »

Il est certain que l'âme humaine jetée dans la région de l'existence terrestre avec ses organes, rappelle, à beaucoup d'égards, l'Arabe du désert qui s'engage, avec ses chameaux, dans les sables brûlants de la Syrie. Il avance et il consomme les aliments dont il a chargé ses montures, puis il se nourrit de leur lait, puis il les immole tour à tour à sa soif, puis il arrive seul, heureux d'avoir apporté, sur lui, des richesses d'un poids léger, ou des valeurs composées de signes, avec lesquelles il va relever l'édifice d'une meilleure fortune. Tel est l'homme, quand il entre dans la vie; tel est l'homme, quand il en sort, son seul mémorial à la main. Les sens l'ont presque toujours délaissé au terme; mais ils lui ont servi pour y parvenir. Que devient-il alors? l'insuffisance de ses joies et la surabondance de ses douleurs le lui ont dit; sa faim, non apaisée de la justice, le lui a crié, fût-ce contre lui-même : il va recommencer.

Le beau intellectuel ne saurait exister sans l'idée fondamentale d'une sagesse conservatrice. Il ne prend encore de consistance dans notre esprit que par l'idée de l'avenir; et l'avenir lui-même ne se conçoit bien que dans le sentiment de notre perpétuité organique : c'est dans le temps, c'est dans l'espace, qu'il faut être. La vie est le grand mystère du temps et de l'espace. Elle est le secret des mondes, secret diversifié sans doute comme les différentes économies auxquelles il se rapporte (1060). L'homme cessera-t-il jamais d'être homme? Nous ne le croyons pas : ainsi qu'il a eu ses épreuves, il aura ses rémunérations en cette qualité; il n'est probablement pas dans sa nature de la perdre. Peut-être lui sera-t-il accordé, un jour, de se couvrir d'un vêtement incorruptible, sans qu'il soit rien changé au principe radical de son existence. Ne serait-ce pas là pourquoi, lorsque nous essayons, en esprit, de gravir les cieux, nous ne saurions nous dispenser d'y traîner à notre suite, nos débris les plus chers de cette vie périssable? Le métaphysicien y arrive tout brûlant du

(1060) *Multæ mansiones sunt in domo Patris mei.* (*Joan.* XIV, 2.)

désir de connaître ce qui est échappé à ses recherches, et le géomètre ne s'y transporte qu'avec ses lignes et ses angles ; car le beau intellectuel aura toujours pour objet, les vérités les plus importantes de la morale ou de la physique. Or, la morale, comme nous l'avons vu, n'est que le respect des rapports, dont les besoins organiques, bientôt domestiques, et ensuite sociaux, ont formé la chaîne entre les hommes ; l'étude des sciences naturelles consiste également dans un examen de rapports : la sagesse de ceux-ci, leur connexion avec les êtres animés, l'engrenage des parties, le balancement des masses et l'harmonie du tout, pénètrent l'âme d'une admiration qui ressemble à de la joie. Pourquoi de la joie ici, si, dans cet accord universel, il n'y avait quelque chose qui ne nous fût propre, et qui ne fût en contact avec notre existence prise dans son sens le plus positif ? Telle est la première source du beau intellectuel, vérité qu'il nous sera facile de fortifier d'une contre-preuve. Quand, la nature semblant en guerre avec elle-même, les éléments s'agitent, le soleil se voile de nuages, la tempête gronde et la nue se déchire à grands coups de tonnerre, ce n'est pas uniquement de l'effroi que nous ressentons. Notre âme souffre, comme si elle était atteinte par quelque côté, ou au moins menacée par un désordre qui l'attaque dans son principe. La vie morale et intellectuelle lui donnant une promesse de perpétuité, tout ce qui paraît mettre en péril cette perpétuité la consterne; elle en sort étonnée, comme le vase qui a reçu un coup de feu dans la fournaise.

La découverte d'un beau théorème de mathématiques nous réjouit, témoin le taurobole offert par Pythagore en reconnaissance de la célèbre démonstration du carré de l'hypothénuse; au contraire, la rencontre, dans un livre de non-sens, ou de pensées dont nous ne pouvons nous justifier l'exactitude, nous lasse et nous mécontente; bien plus, elle nous afflige, parce que notre âme est identique au vrai. Nous demandons comment définir le vrai dans les arts, dans les sciences et dans les lettres, s'il n'est, ainsi que nous l'avons entendu de la morale, un respect des rapports et une conformité des moyens avec la fin ? Le vrai partage le privilége du juste : tous les deux supposent et renferment implicitement des notions d'existence corrélative; car tous les deux ne se rendent sensibles que par l'application de la possession au droit et de la qualité à l'objet. Que cette application soit négative ou positive, qu'elle se réalise en dedans ou en dehors de nous, suivant que les lois de l'ordre sont observées, elle nous plaît où elle nous blesse. Le jugement inique qui frappe mon voisin m'irrite, comme si j'en portais la peine ; j'admire la combinaison des forces centripète et centrifuge qui retient les planètes sur la tangente de leur orbite, comme si j'étais l'auteur du système où elle est démontrée. Cette nature de beau intellectuel a d'autant plus de prise sur mon esprit, qu'elle l'oblige à remonter plus haut. Il y a même en cela quelque chose de caractéristique de notre destinée : me serait-il en effet donné de percer dans ces abîmes mystérieux du temps, de l'espace et de la puissance, s'il ne m'était permis de m'y retrouver ? Plus la main, qui lança ces globes dans le vide, est forte, plus j'en attends. Le calcul exact de la conjonction de deux sphères, la simple prédiction d'une éclipse par un élève de six mois en astronomie, à mes yeux, équivalent à la plus belle démonstration de la vie future. Cette demonstration y est en germe; au moins pourrait-on l'en extraire par induction. Je le demande : qui m'aurait autorisé à me coordonner à ces études, à y prendre goût, à m'en occuper par delà le globe terraqué qui me porte, par delà l'horizon qui me circonscrit et le temps qui me dévore, si j'étais un élément tout à fait destructible de cet univers, dont je me mets en quête, comme si déjà nous étions liés indissolublement l'un à l'autre ?

L'intelligence élevée à la moralité a tout tiré de l'état de doute; mais l'intelligence susceptible d'embrasser le beau intellectuel, serait une aberration inconcevable de notre nature, si, allant plus loin que la moralité même, quoique moins nécessaire que celle-ci à la vie corrélative, elle n'apparaissait sur la terre, comme un messager radieux chargé de raconter ce que l'œil ne peut voir et ce que l'oreille n'a jamais entendu.

Cependant les sens ne laissent pas de jouer ici leur rôle : le philosophe d'Œgine, suivant ses propres expressions, écoutait l'harmonie des corps célestes ; disons mieux c'est son œil qui la voyait. Cet organe, en s'enfonçant, par ses nerfs, dans les profondeurs de l'encéphale, et en se prêtant admirablement aux effets d'une perspective fuyante, nous donne les premières notions de l'infini matériel. Nous lui devons par conséquent, l'idée du sublime dans la nature, idée qui nous force de nous oublier devant l'objet de notre admiration, dussions-nous nous relever ensuite avec audace en sa présence, ainsi que le dévouement qui, dans les actes de la vie de relations, est la vraie source du sublime de mœurs, nous efface, à nos propres yeux, auprès de l'objet de notre sacrifice, sauf le droit inhérent à toute existence, qui s'immole sciemment, de chercher ailleurs son indemnité et de se constituer en permanence de vie quelque autre part.

L'idée du beau intellectuel et celle de DIEU sont indivisibles. Elles s'appellent l'une l'autre; où je vois briller celle-ci, je suis bien près de tomber sous la puissance de celle-là ; l'une est la fin, l'autre le moyen. La contemplation du Beau physique conduit au beau moral, le fait désirer même. Nul doute que le beau moral ne soit également un degré à franchir par tout esprit qui se dirige vers l'étude du beau intellectuel ; la fusion de tous les deux, pour user d'un mot consacré par un auteur anglais, constituerait l'angélique humain : mais croyons-le,

le beau moral est le vrai terme que se proposa le Tout-Puissant, quand il résolut la création de la vie animée. S'il a permis le beau intellectuel; c'est comme aiguillon dans les recherches des hommes méditatifs, dont les travaux agrandissent le cercle des connaissances patrimoniales de notre espèce, comme salaire de leurs nobles veilles, et peut-être comme consolation des grandes âmes qui ont vu avec douleur se briser les liens par lesquels elles se rattachaient au beau organique et corrélatif. Quelquefois encore le sage serait tenté d'y trouver une transition vers une meilleure nature.

Au reste, l'intelligence est tellement belle en principe, soit que, sous l'œil armé du microscope, elle scintille dans le ciron, soit que, dans le savant studieux, elle s'élance d'un foyer de lumières, que, nulle part, on ne lui contestera ses droits au respect. La méditation, dont elle est l'objet, tient, entre toutes, la même place qu'elle occupe elle-même dans l'univers. Partout où le sage en reconnaît les vestiges, il s'incline, il adore. Après qu'il a admiré le beau organique de la Vénus de Florence, le beau intellectuel du Jupiter Olympien, quoique en fait contraire aux règles du beau organique, le saisit et l'étonne. Il y voit, sur une échelle inférieure, un grand problème résolu par équation.

On veut une sorte de beau intellectuel jusque dans ce qui semblerait le moins propre à l'offrir. A la guerre, sur ce théâtre de douleurs, l'intelligence est appelée pour régler les mouvements d'un aveugle courage. C'est à elle et non à la force téméraire qu'on décerne la couronne. Le front du général qui, peut-être, n'a jamais été exposé au péril un seul moment, s'ombrage plus des lauriers de la victoire que celui du brave, dont la main a fait mordre la poussière aux bataillons ennemis. Si quelque chose au monde mérite d'être remarqué, c'est cette inégale distribution de la louange. Déjà, par elle, l'homme se revendique; il apparaîtra bien plus grand, lorsque les combinaisons de l'esprit, cédant à leur tour le pas à l'examen du droit, l'éloge n'ira chercher, dans leurs chefs, que des armées citoyennes, et quand le blâme poursuivra, jusque dans leurs succès les hostilités injustes.

Ceci nous mène à quelques autres aperçus confirmatifs du système, dont nous souhaitons que la forte étreinte embrasse dans son ensemble ce traité analytique. Nous n'aurons garde d'oublier qu'entre toutes les études et toutes les recherches qui se rapportent au beau intellectuel, ou qui peuvent en réveiller l'idée, le premier rang appartiendra toujours aux méditations, desquelles nous pouvons attendre un surcroît de vertu, de bonheur, de dignité et d'espérance. Il n'est pas une religion qui n'ait eu ses dogmes et ses mystères; une philosophie qui ne se recommande par sa partie spéculative; une physique qui, à la suite de ses investigations audacieuses (puisque le compas d'Uranie à la main, elle ne parcourt rien moins que les cieux), n'abonde en conjectures. Eh bien! que reste-t-il de tout cela? les seules pensées et les seules découvertes qui, mettant l'homme plus spécialement sous la protection d'une main paternelle, le conduisent, par la perspective d'une vie meilleure, à perfectionner sa vie du moment présent. Géomètre transcendant où Platon rêve et contemple, Newton a dû reculer davantage les limites du beau intellectuel. Chez nous, J.-J. Rousseau est un des écrivains modernes qui en ont le plus agrandi la sphère, parce que toutes ses méditations rentrent dans la vie positive, à laquelle elles sont susceptibles d'être appliquées. Descartes posa les bases précieuses sur lesquelles, sauf restriction, il faudra désormais construire. La philosophie dont Kant est le fondateur, bien qu'admirable dans quelques parties, ne se soutiendra pas, faute d'accorder assez aux besoins du cœur et du sentiment; elle périra dans le vide qu'elle va créer autour d'elle. Buffon a manqué de fond comme physicien; comme philosophe, il a donné à son pays le goût du beau intellectuel, par la publication de ses *Epoques de la nature*. Les plus grands succès obtenus par les lettres, depuis quatre mille ans, déposent de la nécessité de satisfaire à cette exigence de notre esprit.

En ce sens, les pages du cheick arabe de la Bible vont infiniment plus loin que celles qui furent inspirées au solitaire de l'île de Pathmos. Les premières, en effet, après avoir arrêté les yeux de l'homme sur les plus grands phénomènes dont il soit entouré, ramènent sa pensée sur lui-même, le placent en face de son Créateur, qu'elles interrogent avec hardiesse et qu'elles adjurent, au nom de nos propres misères, de nous accorder la part de félicité qu'il a renfermée dans la simple conséquence de son acte productif. La poésie de Job est d'une mélancolie profonde, parce que, envisageant l'existence humaine par son côté triste et fâcheux, il en tirait ses arguments en faveur d'une indemnité. Montrant la plaie, il appelait le remède; nos titres il les relevait de la poussière des tombeaux; nos droits, il les demandait à nos douleurs. Avec la capacité de sentir celles-ci, il se plaignait d'avoir épuisé jusqu'à la lie la coupe d'absinthe. Il y a beaucoup de philosophie dans cette manière de plaider la cause de l'avenir, et je ne sache pas qu'aucun moraliste ait été plus concluant. Rien, en effet, d'aussi décisif en cette matière que de commencer par dérouler, à travers l'immensité de la nature, le pouvoir irrésistible de l'arbitre des mondes, et de l'entourer de tout l'appareil d'une pompe orientale, pour le constituer ensuite en tort avec l'homme, quant à la vie présente. Ici l'amertume de la pensée fait preuve; elle devient un appel sublime à la vie future : c'est, par conséquent, fonder l'immortalité.

Du beau idéal. — Il serait, dans l'acception reçue, une perfection des trois natures de beau que nous venons de décrire. Mais avant d'admettre cette perfection en principe, notre première loi est d'en reconnaître

la possibilité. Or, à commencer par le beau intellectuel, je ne sache pas qu'on puisse souscrire à cette perfection. Pour se jeter dans les nuages, on n'en a pas les aperçus plus lumineux; on aura beau idéaliser les objets, il faudra toujours conserver le signe par lequel on se les représente. Les religions du Nord et de l'antique Calédonie ont beaucoup plus de vague que la religion des Grecs dont elles sont au moins contemporaines, et que celle des Chrétiens, chez lesquels une offrande, à la fois réelle et figurative des biens de la terre, fut substituée à la *pierre du pouvoir*. Le Ténare et l'Elysée, comme continuation de la vie, offraient une prise à l'imagination des peuples. Les dieux d'Homère animaient la nature; en quelque sorte, ils devenaient visibles par la création entière dont ils n'étaient que le symbole. Aujourd'hui la grande promesse que l'Evangile fait planer snr le globe civilisé, l'action permanente d'un être bon et souverain dans l'économie physique, sa présence dans l'économie morale et les formes même adoptées pour la reproduire par les cultes les moins embarrassés d'emblêmes, ont un aspect plus positif que les visions d'Ossian, fils de Fingal. Quelque vaporeuses que soient ces dernières, elles sont loin d'égaler les autres théologies en beau intellectuel; ou plutôt ici la divinité s'évanouit, faute de points de contact avec notre nature, et, à force de volatiliser les substances, on les oblige à se dérober aux yeux de l'esprit.

Par les espérances qu'elle met en dépôt au fond des cœurs, la doctrine de l'Evangile est une mine feconde de beau intellectuel. Comment cela s'opère-t-il? C'est que, n'ayant rien précisé sur la nature des jouissances réservées à une autre vie, elle laisse à chaque imagination le soin de tracer un plan de bonheur, d'en construire l'édifice et de l'embellir à son gré. Remarquez bien que chacun y apportant, pour me servir d'une expression vulgaire, le mobilier à son usage, la condition la plus agréable à tous est remplie. L'ami, le père, l'enfant, l'époux, le philosophe, le savant, les grands citoyens, les cœurs généreux auront leur pâture; il n'est pas jusqu'à l'harmoniste qui ne soit assuré de la sienne. Par privilége, une grande indemnité attend le malheur; lisez le discours de la Montagne : il a tout prévu.

Nous entendons parler, tous les jours, du charme de mélancolie attaché à la lecture des poésies erses. Quoique cette assertion vienne d'une femme justement célèbre, nous oserons douter de son exactitude. Pauvres et vides de pensées, sous leur enveloppe descriptive, ces compositions refroidissent le sentiment encore plus qu'elles ne l'attristent : vrai désert où l'âme se sent abandonnée et défaillante, leur monotonie fatigue. Si vous y cherchez le beau idéal (en nous supposant d'accord avec l'acception de ce mot), je vous dirai qu'elles sont d'autant plus éloignées de vous l'offrir, qu'elles pèchent par défaut de beau intellectuel; j'irai plus loin, en affirmant que c'est l'effet d'un manque de positif, basé sur les vrais besoins de notre texture mixte, dans un système raisonné d'épuration organique.

Ce serait se tromper étrangement, que de croire parvenir au beau intellectuel par l'idéal. Ce que nous allons dire semblera toucher au paradoxe et est pourtant de toute vérité. De ce grand nombre de cultes par lesquels la terre est gouvernée, celui qui prête le plus à l'idéal est, sans contredit, le mahométisme, et uniquement parce qu'il est le plus matériel. Une seule des deux natures de l'homme ayant été consultée dans sa rédaction dogmatique, l'imperfection du système est palpable. Toutefois, combien d'enthousiastes le Koran n'a-t-il pas faits! dans quel délire, dans quel vague d'idées il plonge ses prosélytes! De là le caractère rêveur des Orientaux : ce qui rend, pour eux, toute inaction pleine de charmes, tout sommeil suivi de délices. Chez un peuple barbare, les succès d'une doctrine qui accorde autant aux sens, ne pouvait être douteux; car que l'on se souvienne bien que, plus une nation sera pauvre, abaissée, privée de droits et de lumières, plus il faudra que sa religion se matérialise; mais aussi on remarquera que, dans la même proportion, elle deviendra idéale et mystique. Alors la société sera infectée d'un mélange ridicule d'idolâtrie et d'ascétisme : vous y verrez abonder les gens à visions, à extases, à révélations et à miracles, espèces d'êtres d'autant plus à plaindre et à craindre, que, par les croyances les plus grossières dans leur source, ils ont été totalement enlevés à la vie positive. Il ne nous convient pas de soumettre les fondations du christianisme à un examen particulier; nous les acceptons telles qu'elles nous sont offertes par son livre classique. Seulement, nous nous permettrons de remarquer que si, dans des vues supérieures, il a commencé ses conquêtes par la classe infime de la société, aussi loin que l'histoire puisse reculer avec lui, elle le voit s'agréger ce qu'il y avait de plus remarquable dans les deux empires d'Occident et d'Orient. Les riches et les philosophes l'adoptèrent. A une autre époque, celle du moyen âge, il s'étendit en surface; mais, il faut l'avouer, alors aussi qu'il devint plus populaire, il s'appropria davantage à des imaginations disposées. à en attendre sans cesse quelque chose de surnaturel; ce fut la cause de sa tendance vers l'idéalisme, dans lequel, sous l'influence des signes matériels, la superstition entre comme élément obligé. L'esprit humain s'entoura d'illusions, il nagea dans le vague de ses propres idées; et c'est vers cette région vaporeuse qu'aujourd'hui voudrait nous rejeter l'école romantique, qui réclame niaisement ces jours de ténèbres. L'idéal veut de la foi; mais une foi qui n'est pas éclairée est bientôt idolâtre.

De ce coup d'œil rapide sur une matière qui mériterait toute seule un traité, nous devons conclure que l'idéal n'est point admissible dans le beau intellectuel, ou qu'il n'en serait que la dégénération.

Encore moins placera-t-on le beau idéal dans la vie corrélative. Au contraire des dons de l'esprit, la vertu n'est susceptible de s'élever ni de descendre, suivant les conditions de la vie et les accidents de l'éducation. Guidée par un pur rayon de lumière qui illumine toute l'espèce, elle marque tous les hommes d'un même sceau de grandeur, tandis que le vice leur imprime le même cachet d'ignominie. Les délicatesses de la pensée, les attentions d'un bon naturel, les ruses aimables du cœur, et tout ce doux et touchant cortége dont s'entoure une bienveillance active, sont communs au villageois et au citadin qui n'a pas laissé la corruption flétrir ses qualités morales. Le visage de la femme la plus obscure s'embellit autant aux yeux de son Créateur, lorsque, à la porte d'une chaumière, elle ouvre sa main devant le pauvre, que celui d'une reine répandant les bienfaits sur les degrés du trône. Rendons grâces au ciel de ce qu'il n'y a point de beau idéal dans la vertu! C'était la manière la plus sûre de nous prouver qu'elle est accessible à toutes les positions et indépendante de tous les revers, sauf les torts qui nous feraient déchoir dans notre propre estime.

Reste donc le beau idéal organique, sur lequel nous serions peut-être autorisés à nous taire, tout en contestant son existence, si nos précédents ouvrages (1061) avaient été assez heureux pour fixer l'attention du public. Dussions-nous perdre ici le mérite de la nouveauté auprès de quelques-uns de nos lecteurs, nous essayerons de raviver, dans ces dernières pages, un petit nombre de nos idées principales sur ce sujet.

Lessing, après s'être demandé dans son *Laocoon*, où est l'idéal de la beauté corporelle, trouve « qu'il réside principalement dans l'idéal de la beauté des formes, mais aussi dans l'idéal de la carnation et de l'expression permanente. »

A quoi il ajoute « qu'il n'y a point d'idéal pour le simple coloris, dans lequel il ne voit qu'une application locale de la couleur, ni pour l'expression transitoire, ordinairement violente, et dans laquelle la nature ne s'est rien prescrit de déterminé.

Or, en donnant, par analogie, suite à ce raisonnement, l'idéal de la beauté des formes (pour peu que nous devions y croire) a une qualité fixe et permanente. Si cette qualité lui est essentielle, elle doit remonter plus haut, et alors l'idéal résiderait dans les productions organiques en rapport elles-mêmes avec un type primitif; car certainement celui-ci possède quelque chose de plus arrêté que la carnation et l'expression permanente. D'une autre part, comme il est destiné à se transmettre à travers les générations, il ne reste qu'à reconnaître, avec le même écrivain (1062), que l'idéal se trouve dans la perfection des formes corporelles déterminées par le type : ce qui nous oblige, pour parvenir à la connaissance de la beauté, de préciser en quoi consiste cette perfection.

Nous l'avons déjà dit : c'est dans le rapport exact de chaque partie avec le tout, et dans la concordance des moyens avec la fin. Cette condition étant remplie chez tous les êtres qui n'ont pas été soustraits aux lois de leur organisation, il en résulte que le beau idéal s'y réduit à un beau positif déposé dans des formes, devenues le gage du bonheur et de la perpétuité des individus, en conséquence des plans éternels. L'imagination la plus hardie essayerait en vain d'introduire un autre genre d'idéal dans le domaine animé, soit par une modification, soit par un déplacement d'éléments constitutifs. Telle était sans doute la pensée du célèbre chancelier Bacon, lorsque, avec beaucoup de sens, il affirmait que « le peintre qui, pour représenter une Vénus, déroberait des traits à plusieurs modèles, ne produirait qu'une beauté de fantaisie très-imparfaite, parce qu'elle n'imiterait pas le désordre gracieux et l'imperfection même de la nature. »

Tout en nous rangeant à l'avis de lord Vérulam, nous prendrions nos motifs autre part et nous ne les tirerions ni du désordre, ni de l'imperfection prétendue de la nature, qui surmonte jusqu'aux obstacles accidentels, pour se mettre en harmonie avec elle-même dans ses productions les plus défectueuses. Quant aux autres, on ne saurait y voir qu'un tout plein d'accord, où les changements seraient aussi impossibles que les substitutions de parties. Il n'est pas de figure, régulière ou non, où la conformité exacte des traits entre eux ne soit susceptible d'une démonstration rigoureuse. C'est assez pour mettre au néant la vanité de l'auteur, qui, prétendant mieux faire que la nature, croirait parvenir au beau idéal par une composition effectuée en pièces de rapport. Quand on voudra peindre la beauté physique et rester dans le vrai, c'est l'ensemble qu'il faudra savoir choisir et non les parties : principe à la défense duquel nous avons consacré un grand nombre des lignes sorties de notre plume sur les arts d'imitation (1063). Dès que vous avez déterminé, d'après telle ellipse, le contour d'un visage, force est qu'il y ait conséquence dans le reste de la personne; dès que vous avez dérobé à une jeune femme, pour le transporter sur votre toile, un galbe qui vous a frappé par son éclat, autant vaut que vous lui enleviez du même coup sa taille, ses bras et ses membres inférieurs; car si le travail organique n'a été égaré, chez elle, par aucun accident, il est certain que, depuis l'orteil jusqu'à la racine des cheveux, tout doit être en concordance avec ce galbe, tout doit s'y rapporter.

Disons-le, une bonne fois, pour l'instruc-

(1061) *Examen* de Kant, sur le beau et le sublime. — *Du Beau*, dans les arts d'imitation, chez Bossange frères, et Audot, libraires. Paris, 1822, 1825.

(1062) Pages 276 et 277 de la traduction du *Laocoon*, par M. Vanderbourg, chez Renouard, libraire. Paris, 1802.

(1063) *Voy.* le *Guide de l'artiste*, 1 vol. in-12. Paris, 1824, chez Grimbert, libraire.

tion de l'artiste et même pour celle de l'écrivain : l'un et l'autre n'ont tant rêvé au beau idéal dans les formes, que parce qu'ils ont songé au sentiment délicat destiné à les embellir. L'expression, qu'ils ont eue en vue leur a donné l'idée d'une perfection touchante, dont le pouvoir est irrésistible sur les sens eux-mêmes et par laquelle la nature répand tant de charme sur ses ouvrages. Voilà comment Cléomènes et Agésandre dans la *Vénus pudique* et dans le *Laocoon*, voilà comment le divin Raphaël et le Corrége dans leurs *Sainte Famille*, ravissent notre admiration par des chefs-d'œuvre qui, sous le rapport du type, n'échappent pas un moment à l'empire des réalités morales et organiques.

« Rien n'est moins philosophique, disait un des hommes qui ont le mieux parlé de l'art, que de supposer que nous pouvons nous former l'idée d'une beauté ou d'une perfection surhumaine ou hors de la nature, laquelle est et doit être la source où nous devons puiser toutes nos idées. »

En s'exprimant ainsi, Reynolds rendait hommage à une vérité de fait, développée avec un beau talent d'observation dans la théorie *des sentiments agréables* de M. de Pouilly. En vain voudrait-on fonder d'autres principes ; tous ces débris admirables d'antiquité, sur lesquels, depuis à peu près un demi-siècle, on prétend établir la doctrine du beau idéal, se dresseraient plutôt sur leurs socles, pour nous rappeler à l'étude de la nature qui leur a servi de modèle. Les lois de ce maître sont respectées dans le plus grand nombre des antiques dont nous soyons en possession, si j'excepte le Jupiter et quelques dieux que l'artiste a cru devoir dessiner sur une échelle différente de la nôtre. Encore faut-il observer que plusieurs statues d'hommes ont été supposées appartenir au beau idéal par le seul effet du mensonge, agréable à la généralité des spectateurs, qui, dans un sexe, offre la force et la grâce de tous les deux. Pour s'exprimer sans ambiguïté, il règne, dans la sculpture des anciens une sorte d'hermaphroditisme, résultat inévitable des mœurs sur lesquelles il a dû réagir à son tour. Voilà (et nous ne sommes pas repentants d'avoir été les premiers à désenchanter l'opinion à cet égard) ; voilà tout le secret du beau idéal dans le statuaire ; et, en effet, les ouvrages où l'on soutient que la pensée de l'artiste en a déposé le germe, suivant Winckelmann et Raphaël Mengs eux-mêmes, datent presque tous d'un temps et d'une époque auxquels, malheureusement, les esprits étaient loin de se repaître d'idéalisme. Trouvés sous les décombres de la Rome impériale, les plus fameux morceaux de sculpture, que possèdent les galeries de l'Europe, sont des Bacchus, des Apollon, des Antinoüs et des Ganymède, dus au ciseau d'ouvriers nés dans les fers ou affranchis par des maîtres dont ils ont caressé le caprice. Certes, ce n'est pas pendant que les chefs les plus dissolus tenaient le sceptre du monde; ce n'est pas à la vue des désordres de Caprée et des festins de Trimalcion, que l'artiste, exalté sur les ailes de son génie, pouvait se transporter dans les régions où l'on supposerait les corps plus beaux, sans doute parce que la vertu y serait plus pure ! Terminons, en disant qu'il y a presque de l'indécence à parler du beau idéal, quand il faut, jour pour jour, faire honneur d'une partie de ses productions au délire avec lequel Adrien inaugurait les temples du jeune Bithynien Callipyge.

Du beau d'imitation. — Il consiste à rendre sensible le beau physique, le beau moral et le beau intellectuel, par le style cadencé ou non, par une action thréâtrale et par différents modes de peinture et de sculpture. Pour remonter à l'origine de l'imitation, on pourrait dire que la parole en est le premier essai, puisqu'elle n'est précisément qu'une copie de la pensée au moyen de signes convenus. Cela est si vrai que, tous les jours, en société, la même pensée est diversement rendue, et avec plus ou moins de succès par différents personnages. Il en résulte des tableaux variés dans leur exécution, suivant l'aptitude qu'y apportent les discoureurs. La langue dans laquelle ils s'énoncent est leur palette ; et comme la science de la palette n'est pas familière à tous, indépendamment de la manière plus ou moins heureuse de regarder le modèle, il arrive qu'en disant les mêmes choses, l'un assoupit, tandis que l'autre plaît et intéresse.

Mais il convient d'envisager l'imitation d'un point de vue plus élevé, puisqu'en ce moment nous la rattachons au beau. Nul doute qu'elle n'acquière du prix dans le rapport de la valeur des objets sur lesquels elle s'exerce. Ce principe est devenu une règle d'appréciation dans les arts. Le peintre de nature morte est inférieur à celui de paysage ; celui-ci au peintre de portrait, sur lequel le peintre d'histoire prend le pas. Ces lois régissent aussi la sculpture, qui commence au simple faiseur de rosaces, pour aboutir aux Canova. On ne saurait donc se dissimuler que la représentation des actes, dans lesquels se développent le mieux nos pensées et nos sentiments, est la plus digne de l'attention humaine : ce qui est absolument conforme à ce qui se passe en notre présence dans le commerce de la vie. Partout nous voulons la pensée et le sentiment : quand nous cherchons la solitude, c'est pour nous les demander mieux à nous-mêmes. Le site sauvage, dans son âpreté, nous plaît un moment, parce qu'il nous permet de nous interroger dans le silence des passions : mais il nous lasse et nous revenons au site animé, parce que nous avons besoin de retrouver la trace d'une autre vie que la nôtre ; bientôt à son tour il ne nous suffit plus, et nous rentrons dans le cercle social où nous rappelle la nécessité de vivre avec des pensées et des sentiments qui aient encore plus le droit de nous émouvoir ; ainsi chacun se replace dans son centre de moralité.

Telles sont les considérations qui doivent

guider, par préférence, la plume du littérateur, les crayons du peintre et le ciseau du statuaire. Le comble de l'art serait, pour eux, de bien rendre l'expression, vu que c'est l'expression qui est le premier signe de la vitalité morale. Qu'importera à l'un de balancer avec habileté des périodes, si, comme celles d'Isocrate, elles sont sans chaleur? Aux autres, d'arrondir des formes agréables sur la toile ou sur le marbre, si elles ne disent rien? Parlez à mon âme, dès que vous prétendez que mon âme vous écoute! Le poëte qui au préjudice de cette règle, négligerait les grands traits de sentiment, pour s'attacher à ces détails, dont se surchargent les recueils de poésies, ne serait qu'un peintre de rosaces : il ignore où est le beau d'imitation ; il ne le saura jamais.

L'expression du visage est la plus belle, comme tenant au beau moral, tandis que l'expression des autres parties du corps, admise par simple concomitance, se rapporte plus spécialement au beau organique. Aussi est-il remarquable que la plupart des passions, d'homme à femme et de femme à homme, naissent de l'effet réciproque des physionomies. C'est là que chacun va chercher et trouve la qualité qui lui promet le bonheur. Non-seulement ceci est particulier à notre espèce, mais elle y prend, à certains égards, son noble caractère. Tout attachement motivé par les autres traits des personnes serait purement sensuel ; il pourrait bien influer sur le goût, jamais le détermier. Il n'est pas un homme honnête qui, se respectant lui-même, voulût avouer qu'il a été décidé à unir son sort à celui d'une femme par la vue d'une jambe ou d'une chute de reins. Au contraire, on reconnaît tous les jours, sans rougir, que l'on a rendu les armes à une tête belle et expressive, parce qu'on sait bien que ce choix renferme encore un hommage à l'intelligence et au sentiment : besoins essentiels de l'individu et de l'espèce, moyen de conservation et de perfection morale.

Voilà également pourquoi les écrivains qui, voulant nous donner une idée de la beauté d'une femme, auront la maladresse d'y procéder par la description successive de ses charmes, nous laisseront de glace; tandis qu'un seul trait, venant de l'âme, suffirait pour en montrer le touchant accord, ou pour le révéler par l'effet produit sur les spectateurs.

« Hélène est belle, » écrivait Homère, il y a près de trois mille ans, et la beauté d'Hélène est parvenue jusqu'à nous comme une vérité consacrée. Cependant le poëte à peine nous dit, et encore par manière d'acquit et en deux fois (*Iliad*, II, 121 et 319), qu'Hélène a le bras blanc et de beaux cheveux ; mais, racontant ailleurs que la fille de Tindare, couverte d'un voile de fin lin, sort de sa chambre et traverse les portiques de Troie, devant quelques vieillards qui ne font que l'entrevoir, il ajoute que ceux-ci, après l'avoir suivie de l'œil, se disent entre eux : « Belle comme elle est, qu'elle quitte pourtant nos murs et qu'elle s'éloigne, de peur qu'en restant auprès de nous elle ne cause notre ruine et celle de nos enfants! »

Plus loin, d'autres vieillards s'écrient à la vue de l'épouse de Ménélas (*Iliad*, III, v. 156) : « Non, on ne saurait en vouloir à deux peuples d'endurer depuis si longtemps de si grands maux pour l'amour d'une si belle femme, car elle ressemble vraiment aux déesses immortelles! »

Maintenant, vous savez qu'Hélène est belle, vous savez dans quel degré ; cette beauté est même caractérisée. Le premier passage vous apprend qu'elle est pleine de charmes et de douceur, puisque sa séduction est si redoutable ; le second, où cette idée se répète, comme un cri de vérité qui s'échappe des lèvres de la froide vieillesse, vous apprend aussi qu'Hélène était belle à la manière des immortelles, c'est-à-dire avec une agréable majesté. Quel mélange enchanteur! quel poëte vous eût aussi bien instruit en aussi peu de mots! Et pourtant, il n'y a ici ni lis, ni roses, ni perles enchâssées dans du corail, ni sourcils arqués comme les veut Anacréon. La seule expression a été décrite par ses effets. Véritablement vous avez vu Hélène, tout aussi bien que si, en passant devant vous, elle avait relevé son voile blanc sous les portiques de Pergame!

« Didon est très-belle. » Virgile nous le disait aussi, il y a près de deux mille ans (*Æneid.*, II, 496), et nous sommes tellement certains de cette beauté, que, plein de l'image que nous en a été laissée, un artiste moderne l'a reproduite sur la toile avec un talent remarquable. Mais, dans la personne de la reine de Carthage, Virgile ne s'est permis de rien décrire ; il ne nous indique pas même son âge ou la couleur de ses yeux. Seulement, après l'avoir montrée marchant vers le temple avec dignité, au milieu d'un cortége de jeunes Tyriens, après l'avoir comparée à Diane chasseresse sur les bords de l'Eurotas ou sur les croupes du Cynthus, il la fait monter au trône, du haut duquel elle distribue ses ordres. C'est assez : Didon, jeune encore, aura une beauté noble et austère (*Æneid.*, I, 506).

Bientôt cette belle Phénicienne, dont les compagnons d'Enée implorent le secours, s'excuse de la sévérité avec laquelle on les a accueillis sur les précautions indispensables à prendre dans un Etat naissant et jalousé. Puis, elle dit à Enée lui-même (vers. 631) : « A l'école du malheur, j'ai appris à compatir aux peines des autres. » Didon, si on veut la peindre, laissera donc lire, à travers l'éclat du diadème, la trace d'une bonté moins naturelle que réfléchie. Mais Virgile me raconte, et toujours dans le même livre (vers. 713), que déjà l'épouse oublieuse de Sichée jette d'avides regards sur le héros troyen ; bientôt (vers. 749), elle boit l'amour à longs traits ; tout est décidé : Didon sera une femme d'une beauté superbe, plus emportée que tendre, extrême dans tous les sentiments qui agiteront son âme. Délaissée, je

m'attends au coup sous lequel elle succombera ; je prévois le legs terrible que sa bouche expirante fera de sa haine au vainqueur de Cannes et de Trébies (*Ænéid.*, IV, 625).

Le portrait est resté assez longtemps sur le chevalet du poëte, il y a été donné assez de coups de pinceau, pour qu'avec le sentiment de son art, tout peintre, sans autre indication, entreprenant le même travail, y mette à son tour de la ressemblance ; son seul devoir sera de régler l'expression transitoire sur la situation dans laquelle il saisira le modèle. M. Guérin, qui avait à offrir cette reine écoutant le récit d'Enée, nous la représente passionnée avec volupté, et il a raison ; car c'est le seul moment où la fierté s'oublie, et où un tel caractère de tête puisse vraiment s'embellir. Ainsi dut se montrer Elisabeth. Il est étonnant combien il se rencontre de rapports entre les traits réguliers de la fille de Henri VIII et ceux de la Didon française. Rendez à la première son amour pour Essex ou Leicester, et vous en obtiendrez la même expression qui vous charme dans le tableau moderne.

Les couleurs sombres que Virgile conserve à son héroïne sous les ombrages élyséens, nous autorisent à croire qu'il n'eût pas désavoué l'idée que nous nous en sommes faite. En vain le fils d'Anchise adresse de tendres paroles à son ancienne amante ; en vain il atteste le ciel et les enfers de son regret de l'avoir quittée pour obéir à des ordres rigoureux ; il n'en obtient qu'un regard de colère et de mépris : *Torva tuentem*, (*Æneid.*, VI, 467). Nous espérons que le lecteur nous saura gré d'avoir emprunté de Lessing le fil qui nous a guidé dans cette analyse de la vraie beauté poétique.

Quand l'imitation s'attache au beau moral ; quand, avec plus de hardisse encore, elle essaye, autant qu'il est permis à nos moyens d'exécution, de rendre la pensée du beau intellectuel, ses succès, en s'ennoblissant par leurs sujets même, deviennent le triomphe des arts imitateurs. Quelques débris d'antiquité, quelques marbres du temps présent, quelques têtes de Raphaël, de Le Sueur et du Dominiquin, la sainte Cécile de ce dernier, au lieu de mourir, semblant s'endormir au doux concert des anges, et les belles pages des grands écrivains anciens et modernes, en font foi. Voyez combien délicieusement vous êtes émus par deux simples pastorales, les *Aventures d'Aristonoüs* et *Paul et Virginie!* Remontez à la source de cette émotion, et vous reconnaîtrez qu'ici deux habiles maîtres ont placé, sous vos yeux, ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, ce qui est le plus propre à assurer le bonheur d'une vie, sans préjudice de l'autre. L'imitation, suivant qu'elle prendra les couleurs du sentiment et de la pensée, aura donc ses divers degrés de mérite, comme le beau, qu'elle est destinée à faire revivre, a trouvé les siens dans nos précédents paragraphes.

Forcé de nous résumer, malgré la richesse du sujet, nous croyons qu'il résulte, de l'ensemble de cet article, que tous les genres de beauté connue se rangent sous une loi principale, qui est une loi de bien-être pour les individus et de conservation pour les espèces. Ce principe de conservation domine toute la matière, de façon que, si la plus grande beauté organique est celle dans laquelle chaque partie est suborbonnée au tout, la plus grande beauté morale provient aussi de l'immolation de l'individu à l'espèce, autrement du sacrifice libre de la partie oublieuse d'elle-même au tout qu'une sainte Providence veut perpétuer. C'est le plus haut degré de la beauté morale ; par conséquent ce sera le sublime dans l'exécution comme dans la représentation, quels qu'en soient les moyens. O nature ! ô vertu ! je vous salue sous le titre de conservatrices ; car vous ne faites autre chose, ici-bas, que conserver l'œuvre de l'Eternel, soit que vous vous occupiez de la seule unité, soit que vous embrassiez un ensemble d'êtres dans votre bienveillance active ! Ministres du Tout-Puissant, je vous salue ! La beauté marche à votre suite, et, couverte de votre manteau céleste, elle s'avance sans doute vers de meilleures destinées !

BEAUX-ARTS.

PAR M. DE KÉRATRY.

On s'exprimerait d'une manière imparfaite si l'on disait que les beaux-arts, dont nous allons parler dans cet article, sont le complément de la civilisation; car ils appartiennent à l'essence de l'homme, puisqu'ils sont la conséquence directe du développement de ses facultés instinctives et acquises. Partout où notre espèce a été vraiment constituée en corps de société, les beaux-arts ont paru ; et, par la même raison que l'intelligence de quelques castors réunis va jusqu'à dresser un édifice, dont les fondations sont creusées sous les eaux et dont le faîte les domine, la créature humaine était appelée à suspendre dans les airs cette basilique religieuse de Saint-Pierre de Rome, entre les murs de laquelle Michel-Ange enferma glorieusement dix-huit années de son génie.

Invité à nous occuper des arts libéraux, et à leur consacrer quelques articles dans cette Encyclopédie, nous nous bornerons, pour le moment, à saisir leur aspect purement philosophique. Quand nous les soumettrons ensuite, d'une manière plus spéciale, à notre

examen, nous laisserons encore à d'autres plumes le soin de déterminer les procédés et le mécanisme par lesquels ils atteignent à leur perfection. Mais nous avons de la peine à croire qu'une pure théorie, d'une interprétation toujours douteuse, doive surcharger ce dictionnaire. Les beaux-arts, dans leur essor, ne pouvant être que le produit d'une grande pensée chez les peuples arrivés à cette époque de force civile et de besoins moraux où le sentiment cherche une issue, il nous semble que, pour l'intérêt de la science, il suffira de réveiller ici, par de rapides analyses, les souvenirs du génie. Soyons persuadés que les moyens d'exécution ne manqueront pas à l'esprit de l'homme mis sur la voie. Si la tradition les lui refusait, pour sortir de son tourment, il les inventerait de nouveau. Ce n'est pas parce qu'au XVe siècle, Jean de Bruges a trouvé le secret du mélange des couleurs à l'huile, que la peinture a fait de si rapides progrès en Italie, mais c'est parce que l'heure avait sonné où de beaux talents allaient lui ouvrir la riche carrière qu'elle a parcourue. La découverte de l'artiste flamand lui eût failli, que, mettant en œuvre d'autres ressources, elle eût encore accompli ses destinées. Lorsque les premiers statuaires, aidés d'un fer aigu, ébauchaient, sur le tronc d'un arbre les linéaments destinés à offrir au respect des nations les traits d'un dieu ou d'un guerrier protecteur de leur pays, imaginaient-ils qu'un jour le marbre s'assouplirait sous le ciseau tenu par une main plus habile, ou que le bronze liquéfié coulerait dans les formes dont on le chargerait de reproduire l'empreinte ?

Philosophie des arts. — Aucune de nos idées, si nous ne les attachons à des signes, ne sera nette et distincte ; encore moins, sans le secours des signes, pourrions-nous la faire revivre dans notre mémoire. Les deux notions de Dieu et de la patrie sont les plus forts liens dont on ait jamais entouré le faisceau social ; c'est vraiment par elles qu'il s'éternise. Je dirai, quant à la première, que l'adoration veut à tout prix s'attacher quelque part : d'un objet apparent et saisissable, elle peut alors s'élever à ce qui est un document de l'instinct et une imposante probabilité du raisonnement. Franchissant l'espace intellectuel, pourvu que vous lui donniez des supports, elle arrivera ainsi à cette vérité de l'existence de Dieu, qui serait la plus belle des conceptions de l'esprit humain, s'il était au pouvoir de celui-ci de créer quelque chose. Certains philosophes n'ont pas assez consulté cette exigence de notre nature ; ils n'ont pas vu que le plus sûr moyen d'attacher la superstition à un peuple, comme à une proie, serait d'y dégager tout à coup le culte de ses formes palpables. Dès qu'une contrée serait menacée d'athéisme, les plus folles croyances seraient à la porte. Quand le sentiment religieux est resté un temps sans pâture, il est bientôt affamé, et il n'est pas d'aliment dont il ne s'accommode ; faute d'avoir trouvé à étancher sa soif suivant ses besoins, il s'enivrera de toute liqueur : hébété ou furieux, s'il ne rampe devant l'autel, il y aiguisera des poignards. Après qu'Israël eut entendu, de la bouche de son législateur, la leçon du plus pure théisme qui ait été annoncé aux hommes, il alla se prosterner devant un veau : car Moïse avait oublié la mer d'airain, les chérubins prêts à couvrir de leurs ailes l'arche d'alliance, la table de propitiation, le chandelier aux sept branches, le sanctuaire abrité de toisons de brebis, et surtout le voile destiné à séparer le peuple du Saint des saints. Aussi, à défaut de statues, que les souvenirs trop récents de l'Egypte lui défendaient de montrer à ses frères, dans une seconde allocution, il n'eut garde de méconnaître le pouvoir de ces emblèmes, sur lesquels l'imagination des fils de Jacob avait au moins quelque prise. Voilà comment, dans la sévérité du culte le plus dégagé de formes, les arts devinrent les auxiliaires de l'adoration publique. Plus tard, ils obtinrent un magnifique droit d'asile dans le temple voté par David et exécuté par son fils; de la tente voyageuse, ils passèrent sous des voûtes de cèdre et de marbre qui furent encore leur ouvrage.

La patrie elle-même, cette seconde source des nobles pensées et des puissantes émotions, n'est sensible ou visible que par les arts. Monuments, tombeaux, statues des grands hommes ; portiques où les flots de générations forment un flux et un reflux qui se disputent l'espace ; théâtre où tout un peuple se précipite devant le charme de la volupté, quand il ne court pas mêler en commun des pleurs qui ont aussi leur volupté ; promenades ombragées où l'enfance essaye ses premiers pas; édifices publics où, joyeux de sa rencontre, l'ami serre la main de l'ami, si vous vous éloignez de nos yeux, dès aussitôt la patrie est absente ! C'est ce qui a fortement autorisé des penseurs profonds à dire, avec les Romains du vieil âge, que *le sol est la patrie;* et, en cela, ils se trompent d'autant moins que, transportés sur une terre lointaine, fût-ce avec les tendres objets de nos affections, nous y chercherions encore les traces du pays natal ; nous voudrions nous y ménager de douces erreurs, en ressuscitant au moins les noms touchants de Pergame, des portes Scées, et en relevant à quelques pas de là l'autel des dieux domestiques.

Les arts tiennent une place immense dans la langue des signes. Le sauvage ignore presque tous les arts : aussi sa langue est pauvre, et son génie indigent ne rougit pas de s'humilier devant le nôtre.

Cultiver les arts, c'est imiter. La nature nous entoure de modèles ; l'essentiel est de choisir. L'imitation la plus propre à affecter l'âme dans ses consonnances les plus vraies et les plus délicates sera donc le triomphe de l'art, soit qu'on y parvienne au théâtre par la déclamation et la pantomime, soit que les actes les plus importants de la vie soient transportés sur la toile, soit qu'un édifice

majestueux retrace devant nous les plus beaux accidents d'une antique végétation, où que la pierre, dans son silence éloquent vienne raconter à des êtres qui passent eux-mêmes, les événements des siècles écoulés.

Imiter, c'est parler aux yeux, aux oreilles et même aux passions, l'idiome qui leur est propre. Une statue ne laissait pas d'avoir un langage pour les mains de Buonarotti, quand, dans sa vieillesse réchauffée, mais non éclairée par le soleil italique, il se faisait conduire auprès du fameux torse, auquel il a donné son nom, pour en palper encore les formes.

De tous les genres d'imitations, la parole est la plus rapide; aussi est-ce celui qui produit le plus d'effet.

Bornés par le plan que nous nous sommes tracé, nous ne nous étendrons pas ici sur ce puissant moyen de représenter les objets et de rendre saisissable tout l'homme, alors qu'il s'élance, à bien dire, de la circonvallation de son enveloppe mortelle, pour passer dans le sein d'autrui; admirable transfusion, par laquelle, avec la vélocité du fluide électrique et jusque du fond de la tombe, il anime son semblable de sa colère, le réjouit de sa joie, ou l'attriste de sa douleur! Le discours parlé, dans ses jets impétueux, ne laisse pas à l'âme le temps de se refroidir; il l'illumine de pensées, il l'inonde de sentiments; celui qui l'écoute n'est pas moins ému que celui qui le prononce. Démosthènes et le peuple athénien n'ont plus qu'un seul désir, car ils se sont entendus. Ils ont vu, du même coup d'œil, s'avancer vers Olynthe le conquérant rusé de la Grèce; le même tableau a frappé leurs regards, l'invasion de l'Attique; au même instant ils ont démandé des armes, et, si les dieux ennemis n'avaient pas condamné la ville de Cécrops, en lui refusant beaucoup moins qu'une journée de Marathon, le talent d'un seul homme eût pu la préserver de sa ruine!

Avoir éternisé la parole, de toutes les imitations la plus expressive, voilà le chef-d'œuvre de l'esprit humain! C'est par l'écriture qu'un tel prodige s'est opéré; c'est à l'écriture, moyen abrégé de conserver dans un espace étroit une multitude de tableaux visibles à la pensée, qu'Homère, Sophocle, Euripide, Platon, Virgile, aussi grands peintres et mille fois plus féconds que Raphaël d'Urbin, doivent d'être parvenus jusqu'à nous. Vingt-deux lettres, dont les signes mobiles tiendraient dans la main d'un enfant, suffiront pour conduire en triomphe l'Iliade et l'Enéide jusqu'au dernier des jours de ce globe; et, si la cloche du trépas universel pouvait rester muette, l'Iliade et l'Enéide continueraient de planer sur les débris des âges et des générations; car la presse, en multipliant ces chefs-dœuvre d'une manière indéfinie, en assure à jamais la perpétuité. Les toiles magiques du Corrége et de Vécelli, les bas-reliefs arrachés au Parthénon par lord Edgin seront en poudre; l'airain du quadrige de Corinthe aura cédé à la dent corrosive des siècles, que les chantres d'Ilium et du Latium paraîtront encore pleins de vie sur la feuille légère où se sera renouvelé le dépôt de leurs sublimes conceptions! Serait-ce que la pensée, se ressentant de son origine, assurerait sa propre existence en raison inverse des moyens matériels qu'elle emploierait pour en consacrer le souvenir?

Les beaux-arts ne sont donc que des imitations ou plutôt des copies, puisque leurs plus brillants efforts se borneront toujours à la révélation de l'homme intérieur. De là l'obligation de choisir celui-ci pour objet principal de leurs études. Soumis à l'influence de la philosophie, qui n'est autre chose que la raison appliquée au bonheur public et individuel, ils s'agrandissent avec le cercle qu'on leur donne à parcourir; ramenés par elle à leur destination primitive, quand ils en ont été détournés, ils peuvent encore fortifier la situation sociale d'un peuple, en lui inspirant le goût d'un bien-être mieux entendu. Ceci exige quelques développements.

Les premières réunions des hommes, en ce qu'elles se tenaient près de la nature, étaient dirigées par le sentiment inné de ce qu'il y a de plus juste et de plus convenable; c'était pour elles une condition de vie. Ainsi, favorisés de quelques influences locales, les arts ont pu jeter un grand éclat dans les sociétés naissantes de la Grèce. L'événement l'a prouvé : Homère date de leur berceau. A peine un siècle et demi s'était écoulé depuis Solon, que l'architecture, la poésie et la sculpture ravissaient déjà les Athéniens par des productions classiques : toutes les muses paraient à la fois de leurs dons un peuple qui semblait être arrivé, tout à coup et dans un même moment, aux jours de sa jeunesse et de sa maturité; tout autour de lui brillait de fraîcheur et de force, car une civilisation faussée n'avait pas encore eu le temps, chez lui, de faire avec succès la guerre à la nature.

Dans les sociétés usées ou vieillies sous l'empire des préjugés, à défaut de ce succès natif qui leur est interdit, les arts ont deux manières de parvenir à un certain lustre : d'abord, en s'attachant aux modèles que leur ont légués les anciens âges (et c'est déjà quelque chose que de savoir les estimer), ils marcheront sur des traces justifiées par des succès, et ils brilleront d'une lumière empruntée, comme il arriva chez nous pendant le siècle de Louis XIV. Dans ces époques apparaissent des copies de copies plus ou moins parfaites; si l'originalité se montre quelque part, ce n'est que par substitution. Ceci est tellement vrai, qu'il nous serait facile de pousser jusqu'à l'évidence la connexité de tout ce qui s'est fait de grand sous le règne de ce prince, avec ce qui a mérité l'hommage de l'univers dans les créations grecques et romaines : poésie, peinture, statuaire, architecture, monuments, tout fut imité d'Athènes et de Rome. La vie publique des plus éminents personnages

fut plus d'une fois frappée à ce coin. On n'eut pas à s'en plaindre; mais c'est surtout dans les arts que l'on eut recours à cette belle antiquité : malheureusement, dans plus d'une partie, on n'en obtint que la pâle contre-épreuve, et, en se déclarant légataire universel, on ne fit pas toujours honneur à la succession.

Il reste aux arts un autre moyen de rentrer dans les voies de la nature, par conséquent du beau, chez les peuples dont le sentiment a été entraîné par les mœurs à de tristes aberrations; ils le trouveront dans leur alliance avec la philosophie, et tel est le caractère de l'époque actuelle. C'est par la philosophie que l'on sera ramené vers le goût; c'est elle qui, plaçant dans les mains du littérateur et de l'artiste un fil plus précieux que celui d'Ariane, rappellera tous les deux à la vérité. Les hommes de l'état le plus obscur, chez lesquels la morale aura été ébranlée, parce que l'institution qui en avait reçu le dépôt a vu se transformer ses usurpations en causes de défaites, auront, dans ces jours récents, à se féliciter de la rectitude rendue à leurs aperçus. Ce bienfait, ils le devront à la philosophie. Grâce à celle-ci, n'y a-t-il pas déjà quelque chose de moins exclusif qu'autrefois dans l'amour dont la terre natale est le doux objet? Cet amour n'est plus de la haine contre l'étranger, ce n'est pas non plus du cosmopolisme; c'est mieux, c'est de l'équité. Toute guerre injuste dès lors sera sans lauriers, toute conquête sans triomphe; et les gouvernements, pour le fait même de leurs victoires, seront ignominieusement traînés au tribunal de l'opinion de leur propre pays. M'a-t-on laissé le droit de le dire? l'Angleterre, dans son égoïsme aussi vaste que ses possessions, s'est mise, depuis longtemps, en dehors du genre humain. Mais si ses ministres bravent la loi universelle, ses citoyens lui restent soumis; Castlereagh se punit pour l'avoir enfreinte, et Wilson, pour y obéir, se jette généreusement dans les hasards d'une guerre étrangère. Tandis que les cabinets aveuglés sur leurs propres intérêts conspirent contre les peuples, de simples particuliers entrent dans une ligue bien plus sainte, jusque-là que des lords et des ministres oligarques souscrivent pour la liberté de la Grèce, tant sont imprescriptibles et sacrés les droits de la justice!

Ces retours vers la morale sont dus aux lumières, ces lumières à la philosophie. D'autres siècles eussent vu d'autres épées quitter et garder le fourreau. On pourrait faire en Europe telle guerre à laquelle ni succès ni revers ne parviendraient à communiquer un caractère national.

La philosophie exercera donc son influence sur les arts, comme sur toute autre chose, car il faudra bien qu'ils entrent dans sa sphère d'attraction.

Elle veut aujourd'hui que tout établissement public ait un but reconnu d'utilité générale;

Qu'un temple, accessible à l'œil dans toutes ses divisions, rende à la fois tous les spectateurs participants de l'hommage dont on s'acquitte envers l'Eternel;

Qu'une fête populaire soit donnée au peuple et pour le peuple qui la paye, et non, par le peuple, aux grands qui ne la payent pas;

Qu'un arc triomphal rappelle de grandes actions, dans lesquelles le droit commun, patrimoine sacré de notre espèce, n'aura pas été violé;

Qu'un mausolée public ne soit dressé qu'à un bienfaiteur de l'humanité, ou au moins de la contrée qui le vit naître. Mirabeau fut porté au Panthéon par décret de l'assemblée nationale, à laquelle sa défection était connue : on fit bien d'oublier un tort qui fut sans suites, pour honorer le talent par lequel la liberté fut inaugurée. Les grandes renommées sont la richesse d'un peuple, et il faut y regarder à deux fois avant de renverser une statue de son piédestal.

Le marbre, l'airain, la toile, l'urne cinéraire, le relief numismatique, ne souffrent plus le mensonge. Vainement telle tombe, qui n'aura pas un demi-siècle de durée, me dit, *au père Lachaise*, qu'elle couvre un haut et puissant seigneur, je souris de pitié, et je passe outre, car je ne reconnais, après Dieu, de haute puissance que celle de la patrie sur ses enfants. Espérons que bientôt l'artiste, recommandant la seule vertu au souvenir des citoyens, ne leur parlera que la langue de leurs devoirs, et quelquefois celle de leurs droits.

Que si les arts n'étaient pas assez bien inspirés pour suivre cette direction, au lieu d'affermir un peuple dans le sentiment de sa dignité, ils l'amolliraient, et le présenteraient comme une proie facile aux barbares. Supposez, en effet, que la palette et le ciseau soient indifféremment employés à ranimer les traits du courtisan et ceux de l'homme utile; supposez qu'oubliant Callot et sa noble réponse, le talent célèbre nos propres défaites ou celles de nos institutions; supposez que l'on grave à Paris les hauts faits d'un général étranger, ou, ce qui serait pire, que l'on y décerne les honneurs de l'apothéose aux héros obscurs d'une guerre intestine, vous pourrez avoir un musée, mais, à coup sûr, vous serez sans patrie. Ce musée lui-même sera la propriété du premier soldat qui fera entendre à la porte le cri de sa victoire. Sans coup férir, on vous pillera, peut-être parce que vous aurez craint de voir briser un marbre ou brûler un tableau. A tort vous accumuleriez chez vous autant de chefs-d'œuvre qu'en a dévorés, depuis quarante ans, la Grande-Bretagne, s'ils vous empêchaient de préserver vos foyers d'une invasion, et de vous indigner en voyant peser l'or de votre rachat. Songez que les nations qui cultivent les arts, sans que les arts y nourrissent les sentiments patriotiques, appartiennent, de plein droit, aux hordes que vous nommez barbares! Celles-ci vous arracheront des mains la coupe de volupté avec tous vos cadres, vos vases, vos tapis et vos candélabres, jusqu'à ce

qu'enivrées à leur tour elles se la laissent ravir par d'autres triomphateurs. Athènes, Syracuse et Corinthe la cédèrent à Rome; de celle-ci, elle passa aux Vandales, car le Capitole n'avait plus de Manlius. Craignons qu'on ne nous l'enlève également, si nous n'y puisons la liqueur des âmes généreuses, car les rives du Don sont tristes, et le soleil de la France est beau!

Effectivement, ce n'est pas tant de l'excellence des ouvrages des maîtres qu'une galerie reçoit sa valeur que de la nature des sujets traités. Un musée, chez tout peuple qui se respecte, devrait être un dépôt d'archives nationales, où l'enfant apprendrait à lire, comme sur le bouclier d'Énée, les hautes destinées de son pays. Ne doutons pas qu'alors son jeune cœur ne brûlât du désir d'entrer pour quelque chose dans leur accomplissement. La civilisation a trop étendu ses progrès, elle a trop rétréci les intérêts et amoindri la vigueur musculaire, pour que la sagesse législative ne lui oppose pas un contre-poids dans les institutions publiques. Le vide de la force nerveuse, que nous n'avons plus, demande à être comblé par une force morale et intellectuelle; l'échange au moins serait digne de nous. Le dogme du pouvoir absolu n'a rien de pareil à offrir aux nations : loin de relever notre nature déchue, il nous parque seulement pour des maîtres; l'immoralité marche à sa suite; il avilit les arts par ses commandes, pour que les arts avilissent les peuples; il permet dans leurs productions le futile et le libertinage qui énervent, mais il défend l'élan généreux et les inspirations civiques par lesquels la dignité se maintient. Avec cela, on n'aura dans un pays ni le Pœcile, ni le portique des Perses : à des satrapes il ne faut que des esclaves. Qu'importe ce qu'il advienne du dehors, pourvu que le service du dedans se fasse! Cependant, dans l'état moderne de la vieille Europe, tout souverain qui, par des créations fortes, n'obviera pas à la mollesse des mœurs, se livrera à ses ennemis lui et sa nation désarmée; en deux mots, il acceptera d'être le roi d'une servitude à charge de tribut.

Un principe de régime constitutionnel présente heureusement à quelques états du nord et même du midi une meilleure perspective. De toutes parts, les arts ressaisissent leur plus bel attribut. Si l'homme les a produits par une sorte de nécessité matérielle, ils communiquent à leur tour à la vie animée son véritable caractère; pour parler avec exactitude, ce sont eux qui, en la rendant plus intelligente, en font sentir toute la gravité; qui, en tranchant nettement entre les espèces, lui donnent chez nous son dernier trait; et qui, la poussant dans l'avenir et la reculant dans les âges, la mettent presque en possession de cette omni-présence que le Créateur semblait s'être réservée par privilége. Les générations s'écoulent, et l'homme, toujours debout au milieu des arts et de leurs richesses accumulées, soit qu'il s'arrête devant la colonne granitaire, soit qu'il redemande à sa mémoire l'historique d'un tableau, est tenté de se dire dans ses hautes méditations : « Je suis donc quelque chose dans le temps et dans l'espace, puisque le temps et l'espace me parlent de ce qui m'a précédé! »

La vie a deux parts, l'une matérielle et l'autre morale: les arts se réclament de toutes les deux. Créés par les besoins des sens, ils sont destinés, par leur perfectionnement, à satisfaire ceux de l'âme. Ainsi devons-nous les considérer dans l'intérêt de l'existence organique comme dans celui de la vie morale. C'est ce que nous allons faire avec quelque maturité de réflexion, et pourtant, autant qu'il dépendra de nous, avec la rapidité de vues commandée par les bornes mêmes de l'espace dans lequel notre travail a été circonscrit.

Des arts envisagés dans leurs rapports physiques.— Il est assez difficile d'envisager les beaux-arts sous le simple aspect de leur mécanisme ou de leurs propriétés usuelles. On ne pourrait y parvenir que d'une manière abstraite, c'est-à-dire indépendante de leurs effets principaux, et par conséquent dépourvue de véritable intérêt. Les procédés rigoureux de la métaphysique, appliqués à l'étude de la matière, seraient plus arides que la matière elle-même. A peine pouvons-nous supporter un travail de cette nature, quand il s'exerce sur nos idées. Quoi que nous fassions, le sentiment se venge; il rentre dans ses droits; il pénètre dans ces méditations dont on cherchait à l'exclure; il en devient l'âme, et la raison elle-même s'en félicite; car, lorsqu'il s'agit de notre savante combinaison humaine, force est qu'il y comparaisse en maître. Nous avons soutenu, dans tous nos écrits, que le jugement et la pensée lui sont subordonnés, qu'il coopère même à l'un, après s'être approprié l'autre. Nous croyons devoir insister encore ici sur une vérité, sans le respect de laquelle il n'y a qu'erreur en philosophie : c'est que l'homme ne souffre point d'être scindé, et qu'il serait également téméraire de disserter sur sa texture organique, en la séparant du sentiment insaisissable auquel elle donne un sanctuaire jusqu'ici inaperçu, ou de soumettre à l'examen ce sentiment et cette âme immatérielle, en cherchant à les suivre dans des opérations qui cesseraient par le seul fait de l'absence des organes. Une analyse chimique de l'être humain n'est pas plus admissible dans la science que le départ de ses deux natures dans la morale; la matière de ce double travail disparaîtrait dans le travail même. Il est encore douteux qu'il nous soit permis de nous considérer autrement que Dieu ne nous a voulus dans la vie présente; au moins n'y a-t-il que cela de positif en nous. Quand le mystère tient à l'essence des choses, quand il la constitue, pourquoi ne baisserions-nous pas un œil respectueux? Le musicien qui séparerait le son et l'instrument, comme Platon se l'est permis plus d'une fois en parlant du corps et de l'âme, n'énoncerait qu'un sophisme, dont le lecteur sans peine évitera le

piége. Quant à nous, qu'il nous suffise de savoir que le luthier qui a si bien disposé les cordes de cette lyre et qui l'a douée de sentiment, après qu'elle aura été brisée en conformité même de son organisation, saura bien la restituer dans son état primitif, ou dans tout autre déterminé par l'usage qui en aura été fait. Otez l'esprit, ôtez la matière, à votre choix : l'homme a disparu; nous défierions Pascal de le retrouver. Ce philosophe a donné de l'éclat à sa pensée; il l'a même frappée avec force : mais du moment où il a séparé les deux natures, toutes les deux lui sont échappées, et il n'a disserté que sur une chimère. Les arts, qui sont, à bien dire, une philosophie pratique, se nourrissent de cette alliance; on ne saurait les cultiver et s'écarter de ce principe.

En passant du figuré au positif, nous restons dans notre sujet, puisque la musique, entre les arts libéraux, tient une place de distinction. Certes, quelque fugitifs que soient le son et la parole modulée, notre intelligence y découvre autre chose qu'une série de notes disposées pour le contentement de l'oreille. L'oreille elle-même ne saurait être satisfaite par les ondulations aériennes qui viennent la chercher, sans que l'âme soit appelée à recueillir ces vibrations, et sans que celles-ci soient en rapport avec quelqu'une des jouissances dont nous éprouvons l'impérieux besoin. Ici, la voix, l'instrument, l'art le plus agreste comme celui qui admet les plus savantes combinaisons, ne sont plus que des moyens de s'adresser au sentiment; il ne s'agit que de frapper juste. Aussi, quand ce dernier n'est que faiblement ému, ainsi qu'il arrive dans l'exécution d'une sonate, qui, pour mériter le titre de brillante. n'a pas seulement besoin d'effleurer les vraies cordes de la vie, il est permis de taxer cette musique de pur matérialisme.

Tout peuple qui, dans un beau temple antique ou moderne, se bornerait également à voir la rotonde ou la coupole qui en forment l'enceinte, les pilastres et les colonnes qui la soutiennent, les croisées ou les ogives qui l'éclairent le péristyle et le portique qui l'annoncent, et les degrés qui y conduisent, n'en saisirait que la partie matérielle. Si, en posant le pied sur le parvis; si, en pénétrant dans la basilique et en laissant son regard se perdre sous l'immensité des voûtes, il ne sent pas déjà la présence du Dieu qui y réside, qu'a-t-il besoin de temple? Pour lui, l'équerre et le compas pouvaient rester oisifs; la divinité n'a point parlé à son cœur charnel, et, soigné par de telles mains, l'édifice, où elle appellerait un vain hommage, tomberait bientôt en ruines. Mais il n'en est point ainsi : les hommes les moins persuadés de la vérité du dogme, les plus chancelants dans leur foi, ne sauraient, sans émotion, approcher de ces demeures où la pensée publique place une pensée plus sainte et plus puissante; le genou fléchit involontairement et l'on adore, parce que le sentiment aura toujours la voix plus haute que le syllogisme. Aussi est-ce dans cet esprit que le véritable architecte projettera son édifice, qu'il en ordonnera l'ensemble, qu'il en distribuera les parties et qu'il en assurera le caractère. Fidèle à la même loi, il en consacrera l'unité, en permettant à l'œil de plonger d'une extrémité à l'autre, de s'échapper vers les constructions latérales, d'errer entre les colonnes qui les portent, et de suivre, dans l'espace qui sépare celles-ci, les flots de néophytes, soit qu'entraînés sur les pas du pontife ils frappent successivement tous les cintres de leur prière ambulante, soit que, prosternés devant la majesté des autels, ils inclinent, vers le sol, leurs fronts transformés eux-mêmes en sanctuaires où résident autant de génies adorateurs.

Cette espérance fut celle du célèbre et malheureux Soufflot, lorsqu'il entreprit la construction de Sainte-Geneviève de Paris. Peut-être eût-il atteint un aussi noble but de son art, si, calculant mieux la force de ses huit colonnes centrales, et la force de compression du superbe dôme qu'on les obligeait à porter, il eût résolu ce grand problème de statique sur des données plus positives que celles dont il fut redevable à un modèle en petites proportions. Mais son expérience fut mensongère, ou plutôt elle ne devait même pas être admise; car la solidité de la matière des colonnes ne pouvant se multiplier avec leur volume, il n'en résultait aucune garantie suffisante contre leur tassement sous la masse énorme dont on les surchargeait; d'ailleurs, par une vaine recherche de précision pour la jointe des assises, déjà affaiblies par les cannelures, on eut la maladresse de creuser légèrement les disques superposés dans leurs faces inférieures et superieures. Cette inadvertance contribua sans doute à faire éclater les fûts sous la coupole ; on vit celle-ci chanceler... L'artiste ne fut pas témoin du dégât; mais on l'avait prévu, on le lui avait annoncé, sans qu'il se rendît aux avis. Sensible à ces contradictions, peut-être devenu accessible à des craintes qui n'étaient que trop fondées, il mourut de douleur. Sa conception n'en était pas moins belle, et le jet en méritait des louanges que l'on regrette de ne pas voir exprimées dans son épitaphe, avec cette belle simplicité de parole dont on usa pour Christophe Wren, constructeur de l'église Saint-Paul de Londres où il est inhumé (1064-65).

La première obligation de l'architecture publique est d'être nationale et même populaire; la seconde est de motiver tout, et jusqu'aux ornements, qui, trop souvent, pèchent par défaut de grandeur. Nous avons parlé du temple; pour mieux appliquer ces deux règles, donnons un coup d'œil rapide à quelques-uns de nos principaux édifices de construction moderne.

Ainsi donc, que les citoyens, vaquant à leurs intérêts, parcourent le somptueux quartier de la place Vendôme, ou que, chassés

(1064-65) *Si monumentum quæris, circumspice!* Si vous cherchez son monument, regardez autour de vous!

par un orage du magnifique jardin de nos rois, ils veuillent laisser au ciel le temps de se rasséréner, ils pourront désormais se procurer un abri sous les belles galeries des rues de Rivoli et de Castiglione. Voilà enfin un genre d'architecture bien entendu. Il faut payer le même tribut d'éloges au portique de l'Ecole de médecine, et à ce superbe périptère, véritable temple dressé par M. Brongniart au dieu du commerce, et qui rivaliserait avec ce qui reste de plus beau dans les antiquités grecques ou romaines. Nous avons enfin ce que possédait, il y a deux mille ans, un des peuples les moins nombreux et l'un des plus grands qui aient paru sur la surface de la terre, ces propylées où les Athéniens, conversant à l'ombre, méditaient sur leurs affaires, préparaient les traités avec les nations, écoutaient leurs philosophes ou préludaient à leurs fêtes. On a senti que les colonnes ne doivent plus s'accumuler les unes sur les autres, et qu'elles n'acquièrent tout leur charme, dans un édifice bien ordonné, que par une heureuse alliance avec les patriarches de la forêt qui leur ont servi de modèle, ou par la fréquentation des peuples dont elles décorent les plus majestueux monuments. Les péristyles et les galeries attristent les regards, quand l'être humain n'y paraît pas comme premier symbole du mouvement animé. S'il ne se montre, autant vaut errer dans les solitudes de la Syrie, où la chèvre arrache au chapiteau corinthien le sarment d'une vigne sauvage, tandis que, profanateur des ruines, le musulman farouche, cherchant la meule qui doit broyer son grain, s'attaque à la colonne sur laquelle reposait le sanctuaire des dieux.

Malgré l'admiration sur parole de nos vénérables ancêtres, nous critiquerons, d'après le principe posé, cette fameuse colonnade de Perrault, éternelle veuve, d'habitants, entre les fûts improprement jumelés de laquelle ne se projette aucune ombre humaine, ne retentit aucune voix, ne trouve pas même un asile passager le malheureux dont les pères, peut-être riches, de leurs subsides ont fourni à la construction du Louvre. Nous blâmerons cette galerie couverte, parce que le massif de son soubassement l'exhausse de trente pieds au-dessus de terre ; nous la blâmerons, parce que ses colonnes ne soutiennent que des astragales et un plafond inutiles ; nous la blâmerons, parce qu'elle se donne vainement en spectacle à l'œil qui n'en saurait rien attendre, pas même un léger trait des médaillons qu'elle recèle. Que si on la défendait, en prétendant n'y voir qu'une dépendance d'appartements destinés à être habités par des rois ; si un zèle poétique allait jusqu'à supposer les ombres de Louis XIV, de Condé, de Corneille et de Turenne conversant ensemble le long de la balustrade, malgré l'obstacle de la grosse et pleine maçonnerie sur laquelle règne le fronton, notre réponse serait qu'il faudrait encore agrandir en esprit ces mêmes ombres, puisqu'ici toute stature humaine hors de proportion avec les masses des bâtiments, vue de bas, serait réduite à une taille de pygmée. On est fondé à se demander également où sont les degrés pour arriver à ces fameuses colonnes, près desquelles un jour aucun Bélisaire n'arrêtera les yeux des passants, puisque le vieux général de Justinien ne pourrait s'y traîner avec l'enfant chargé de guider ses pas? Bornons-nous à regarder comme une magnifique inutilité, en deux mots, comme la sonate de l'architecture, cette galerie, dans la partie constituante de laquelle les premières règles de l'art sont méconnues, puisque, exception faite des amphithéâtres, la colonne est destinée à porter et non à être portée, si ce n'est par son socle, ou même par une simple base qui souvent vient effleurer le sol. Encore mieux prononcerons-nous une pareille sentence contre l'édifice du garde-meuble, défectueux dans toutes ses proportions.

Il est vrai que l'hôtel de la monnaie renferme un beau péristyle intérieur d'ordre composite : mais il n'est vu de personne autre que de MM. les administrateurs, et la population de Paris se renouvellera cent fois sans le voir, grâce à la lourde façade qui le dérobe aux regards. Que ce tort est léger en comparaison de l'oubli des convenances avec lesquelles ont été ordonnées toutes les salles du palais de Justice ! Quoi ! les magistrats sont rassemblés pour procéder à leurs redoutables fonctions ; la toge romaine, symbole d'une délégation royale, les décore ; ils sont assis sur les lis de la France ; Thémis va prononcer ses oracles ; elle rougirait de voir ses augustes mystères célébrés dans l'ombre ; la balance en suspens, elle s'indignerait si ceux qu'elle accuse à haute voix ne pouvaient répondre à haute voix ; et, dans une ville peuplée de huit cent mille âmes, des arrêts, destinés à succéder à des débats solennels, ne pourront être entendus de deux cents citoyens! Israël rendait des jugements plus imposants à la porte de l'antique Ephrata ; c'est devant les anciens de sa nation que Booz assurait la protection d'un époux à la douce et timide Ruth ; c'est devant tout un peuple qu'un enfant confondait d'imposture la vieillesse lubrique et rassurait l'innocence ; jugée à huis clos, Susanne, en tournant vers le ciel ses yeux noyés de pleurs, eût expiré sous un monceau de pierres.

Toute construction publique doit être en harmonie avec la grandeur de l'état auquel elle appartient. Si Denys d'Halicarnasse m'apprend que le premier temple dressé à la première des divinités de Rome, sous le titre de Jupiter Férétrien, n'avait que les quinze pieds de longueur qui suffiraient à peine aujourd'hui au cabinet de l'un de nos maîtres des requêtes, je me rappelle aussi qu'il existe au plus un siècle d'intervalle entre Romulus, fondateur de ce mince édifice, et Tarquin l'ancien, auquel on prétendait devoir les grands cloaques, faits, par leurs imposants débris, pour exciter toute notre admiration. Or, comme on ne connaît

aucun autre vestige remarquable de la même époque: comme ces conduits souterrains ont quelque chose d'exagéré pour le service d'une ville dont le recensement, sur la fin du règne suivant, ne s'élevait qu'à quatre-vingt-quatre mille âmes, nous sommes forcés d'en reculer le travail vers des âges antérieurs : nous ne saurions même nous empêcher de croire, avec Pline le naturaliste, quand il parle de ces superbes égoûts, qu'une poignée d'hommes vint s'établir sur les ruines d'une grande cité antique dont l'orgueil romain a couvert religieusement le nom d'éternelles ténèbres. C'est ainsi que l'architecture des peuples, au moyen d'une saine critique, pourrait éclairer leur histoire.

Les dépôts des beaux-arts, bien ordonnés, nous mettraient également en position de suivre partout les mœurs à la trace. Plus loin nous pousserions nos remarques en ce genre, moins il nous serait facile d'assigner à ceux-ci un côté purement matériel; car, passant de l'architecture à la statuaire, nous sommes mieux fondés à nous incliner devant le sentiment qui dirige le ciseau et qui fait d'une simple pierre un champ de conception. Le peuple qui ne verrait, dans une figure équestre ou pédestre, que des formes corporelles plus ou moins rapprochées de la vérité, manquerait bientôt d'artistes; que lui importerait en effet d'avoir sous les yeux la représentation physique d'une machine prête à se décomposer sans laisser aucune trace dans les cœurs, et dont la nature, toujours soigneuse de conduire ses germes à leur développement, ne prend que trop déjà peut-être le soin de multiplier l'image? Avec de telles idées, ou plutôt une telle absence de sentiment, Puget n'eût pas vu la chair naître et frémir sous sa main, et, pour nous servir de sa propre expression, le marbre trembler à son approche.

Peindre ou sculpter un buste, c'est donc éterniser un sentiment. Si le buste est destiné à une galerie publique, il faut que ce sentiment soit national. S'agit-il d'une maison particulière, il suffira, dans un ton moins relevé, de caresser des souvenirs domestiques. Heureuses les nations qui ont à la fois des socles à placer et à couvrir dans leurs musées, comme auprès de leurs lares modestes! Ces bonnes fortunes sont rares. Cependant ne gémissons pas trop sur la rigueur des temps, puisqu'il existe parmi nous tels et tels hommes si éminemment nationaux, que, si la France refusait une statue à leur mémoire, l'Europe, et peut-être le genre humain, auraient à en faire les frais.

La révolution n'a épargné, sur nos places, aucun des bronzes qui les décoraient. C'est un malheur dont nous avons gémi dans notre dernier ouvrage (1066), non pas tant à cause du préjudice porté aux arts que pour le vide laissé dans la vie d'un peuple par l'absence de ses monuments. Ainsi le lien des générations est rompu; faute de rappel, les traditions fuient et les forces morales s'éteignent elles-mêmes, privées qu'elles sont de cette conscience, dont la voix répète à chacun de nous qu'il n'est pas un homme de la veille. La nation qui, parvenue à une certaine période d'existence, est sans passé, restera probablement sans avenir; c'est comme gage de tous les deux, et non comme vain appareil de richesses, que les monuments publics doivent être entretenus. Lorsqu'on mit en pièces l'effigie de Henri IV sur le Pont-Neuf, Sieyes disait : « En brisant la statue du meilleur de leurs rois, les Français prouvent qu'ils ne veulent d'aucun. » C'était oublier qu'Athènes et Rome passèrent aussi de la monarchie à la république, et que les images de Codrus, de Romulus et de Numa, non-seulement y furent honorées, mais y eurent des autels : archontes, consuls ou rois, qu'importent les noms sous lesquels apparaîtra le bienfait? à quelque titre que ce soit, il aura toujours droit à la reconnaissance des hommes. C'est, en se respectant dans ces sortes de souvenirs, que les peuples, arrivés à leur maturité, se montrent dignes d'une transition vers un meilleur ordre de choses.

Louis XIV s'est relevé sur son piédestal : nous n'aurons garde de nous en plaindre, car la nation fut grande avec lui et par lui. Ainsi que nous l'avons vu, les lettres qu'il honora apprirent à la France le secret d'une belle imitation. Nous n'examinerons pas sous les rapports de l'art la restauration de ce monument, dont le travail a rencontré plus d'un obstacle; pourquoi, en effet, risquerions-nous de contrister un célèbre artiste qui a, dans sa tête et dans sa main, de belles et nobles revanches? Déjà son petit Henri, chez lequel on trouve les traits d'un prince populaire, n'a-t-il pas paru charmant d'exécution? Quant à Louis XIII, prêt aussi à remonter sur le socle, nous nous en tiendrons au peu de lignes que nous avons tracées sur le respect dû aux monuments nationaux, comme points de suture entre les âges; de telles statues ne s'abattent ni ne se relèvent.

Des arts dans leur aspect moral et poétique. — C'est changer de titre et non de sujet, puisqu'il nous a été impossible de concevoir les beaux-arts en dehors de la morale et du sentiment. Ce chapitre, à proprement parler, ne sera donc qu'une inversion. faisons en sorte que le précédent y gagne un surcroît de forces.

L'espoir et la crainte, l'amour et la haine agitent sans cesse notre sein. Toutes nos conceptions sont imprégnées de ces deux sentiments; ils transsudent dans tous nos actes. La vie la plus pleine est celle qui se passe à aimer ou haïr; car, si nous exceptons quelques éclairs de succès ambitieux et de volupté sensuelle où le but est atteint, l'amour n'est le plus souvent que l'espoir en permanence, et la haine se réduit en définitive à de la crainte justifiée, ou qui cherche à interroger l'avenir, objet de son effroi. Dans ce dernier cas, la crainte n'est pas

(1066) *Examen philosophique de la doctrine de Kant sur le beau et le sublime*, chez Bossange frères, libraires.

toujours un mal : nous courons à sa rencontre au théâtre, au jeu, dans les voyages et à la guerre; si nous ne la voulons pour nous, au moins nous plaît-elle dans autrui. Le principal emploi des beaux-arts, de ceux surtout que nous nommons arts d'imitation, est de nous en offrir l'image; et les terreurs que nous acceptons de leur main sont alors d'autant plus douces, qu'il s'y mêle toujours une conscience de sécurité personnelle. Arrivé à un certain degré de civilisation, un peuple voudra savourer ces émotions tout entières, en repaissant ses yeux du spectacle d'une gymnastique souvent fatale aux athlètes, et même en levant le pouce qui ordonne aux gladiateurs de mourir sur l'arène ensanglantée. Avec un sentiment plus délicat, et peut-être aussi moins de force d'âme, il demandera à l'acteur des crimes fictifs et une mort simulée; souvent aussi il se contentera de supposer la catastrophe, ou de la chercher dans les entr'actes, dans des livres, sur la toile et le marbre.

Cependant, il faut en convenir, un sentiment d'amour prédomine dans toute la nature, pour en assurer le renouvellement et l'immortalité. Après avoir rendu un hommage de respect et de gratitude à la divinité protectrice de notre misère, la pensée se repose avec calme sous la voûte des temples; car si un culte commence par l'effroi, il finit par de la reconnaissance; et c'est de cette double teinte que devaient participer les vœux de l'homme, sans cesse invité à s'humilier devant la main qui frappe et qui console. Tel sera toujours le caractère de l'adoration : un recours de la faiblesse à la force, une crainte tempérée par de l'amour.

Lorsqu'une contrée, avec de bonnes lois, jouira des bienfaits d'un beau ciel, l'amour éclatera davantage dans la religion et dans ses emblèmes, dans les hymnes et dans les fêtes, dans les tableaux et dans les statues. Ainsi cela sera-t-il, car la physionomie des peuples ne saurait mentir à leur situation. Alors il y aura même des motifs de crainte que le culte, au lieu de remonter jusqu'aux perfections célestes, ne descende trop vers les dons d'une nature périssable. Pour un Phidias, qui fera son Jupiter grand et majestueux, vous aurez dix Praxitèles, prêts à consacrer, dans leurs Vénus, les charmes de leurs maîtresses. Effectivement, il sera toujours difficile à l'homme de distraire ce qui a plu à son cœur et à ses sens des idées qui appartiennent à un ordre de choses plus relevé. On lui assura qu'appelé par la justice distributive à une autre vie il y conservera les goûts et les attachements de celle-ci; sa restitution organique lui est même garantie par une religion qui, en tenant ce langage, semble être entrée dans le secret de son avenir : il faut donc qu'avec la terre il fasse le ciel. Ne nous étonnons plus dès lors que ce sentiment souverain passe de la main du sculpteur dans la statue, pour y mettre en évidence les formes qui promettent le plaisir, et pour manifester, par l'expression, les mouvements intimes de l'âme qui attestent la bonté. Ce sera tout l'art.

Ainsi, l'être le plus accessible à la volupté, celui dont les émotions sont le plus vivement ressenties, et dont toute l'organisation est ébranlée par ces épreuves douces et terribles que la nature, dans sa sage impatience, précipite vers leur fin, sera incontestablement le meilleur artiste, s'il n'a pas laissé ce feu sacré s'évaporer en flammes passagères. La femme, comme nous croyons l'avoir démontré dans notre *Examen de la doctrine de Kant sur le beau et le sublime*, est le type le plus parfait de la beauté organique. Destinée à provoquer chez l'homme une autre sorte de passion que celle dont elle subit la loi, et à le ravir, disons-le sans détour, par les riches trésors confiés à une disposition généreuse, ce n'est pas elle qui tiendra avec le plus d'avantage le ciseau ou le pinceau. Son attachement, d'abord calculé, puisqu'il commence par le sentiment d'une faiblesse qui cherche un appui, devient tout à fait moral, quoiqu'elle ne puisse s'assurer que par des liens physiques le protecteur qu'elle doit à ses charmes. Voilà pourquoi, sans sortir de la sphère de ses relations, elle écrira avec plus de succès qu'elle n'animera la toile, ou qu'elle n'attaquera le marbre, presque toujours rebelle à ses doigts délicats.

L'attachement de l'homme est plus sensuel: si des qualités tendres, modestes même, resserrent les liens dans lesquels il s'engage presque toujours inconsidérément, il faut reconnaître que c'est la volupté qui en a formé le premier tissu, source obscure et peu digne, d'où s'élance pourtant ce qu'il y a de plus distingué dans notre nature! Tel parut le berceau de la capitale du monde. Les Romains débutèrent par voler des épouses, car il leur en fallait, ensuite ils les aimèrent; puis ils commandèrent au genre humain, et, ce qui est plus beau, souvent à eux-mêmes. Conduit par le sentiment de son bonheur à trouver la femme belle, l'homme l'a dit à toute la nature, il l'a répété en cent mille manières; voilà comment certains arts d'imitation sont nés de l'amour d'un sexe pour l'autre: ce qui est si vrai que là où cet amour n'atteint pas une certaine exaltation les arts languissent ou tardent à paraître. L'effet devenant cause à son tour, la réaction de ceux-ci sur la société s'explique sans peine, quand une sage administration n'a pas imposé des bornes à leur tendance naturelle : alors tout tableau, toute sculpture, devient un ornement de boudoir; le domicile du magistrat est sans gravité; le temple lui-même a cessé d'être majestueux, et la patrie, dans son oubli de demander aux artistes les travaux qui inspirent les grandes actions après les avoir fait revivre, ne distribue plus le pain des forts à ses enfants. Chez nous, les jours de Catherine et de Marie de Médicis déposent de cette triste vérité; apportés par elles d'Italie, les arts eurent de l'éclat en France, mais ils y livrèrent les mœurs à la corruption. Rien qui

méritât d'être retenu par l'histoire dans la carrière des hommes dont la vie exerce une influence sur la société, parce qu'ils y sont vus de haut. Faire l'amour, aller à la messe, où il avait encore sa place, et tuer ceux qui n'y allaient pas, telle fut leur principale occupation, qui ne resta pas sans influence sur le siècle suivant. On est fondé à intenter plus d'un reproche à Louis XIV, mais on a oublié de remarquer la direction meilleure communiquée par lui à cet entraînement auquel il dut céder lui-même. Si l'amour fut loin d'être chassé de sa vie, du moins il y prit un caractère plus grave, pour le perdre encore pendant la régence, le règne de Louis XV et celui de son successeur, en dépit des dispositions personnelles de ce dernier prince.

On n'accusera pas la révolution, entendue dans son vrai sens, d'avoir énervé les mœurs publiques; les arts ont été chastes, austères en quelque sorte, quand elle a régi nos destinées : leurs productions l'attestent; et je doute que le directoire ou les consuls eussent attaché, avec succès, aux murailles du Luxembourg le tableau de *Vénus et Anchise*, qui s'y voit aujourd'hui ; tableau moins répréhensible, à mon avis, par son sujet que par son expression, effrontément prématurée de quelques minutes. Avec combien plus de décence et par conséquent de grâces, M. David n'a-t-il pas traité les amours d'*Hélène et de Pâris!* Ici le pinceau est voluptueux sans cesser d'être délicat ; une femme peut au moins regarder; elle rougira peut-être, mais elle ne sera pas forcée de détourner les yeux. Quoi qu'on fasse, les esprits, par leur habitude de traiter de plus grands intérêts, ont acquis une maturité qui les éloigne de la mollesse de principes et d'idées familières au dernier siècle. Lorsque le prince de notre art dramatique, l'admirable Molière, sans doute pour complaire au royal favori de madame de Montespan (car il fallait payer le droit d'aller jusqu'au Tartufe), vient dire en plein théâtre qu'il est des rivaux par lesquels la couche d'un époux serait honorée, des murmures d'improbation, inconnus dans une époque vers laquelle de faux dévots voudraient nous ramener, prouvent bien que la sainteté des nœuds du mariage est mieux comprise aujourd'hui. Certes, il n'est pas d'écrivain moderne, à l'heure où nous tenons la plume, qui se permît impunément une pareille maxime.

Quel est le but des arts libéraux ? de plaire par l'imitation, d'émouvoir par l'imitation, car l'homme a besoin d'être ému : encore faut-il du choix dans les émotions qu'on lui apporte ; car les unes plongent dans une langueur assoupissante ou dans une ivresse furieuse, tandis que les autres, en s'exerçant par de nobles objets, ajoutent un noble intérêt à la vie. Le sculpteur n'aurait achevé que la moitié de sa tâche si, dans la représentation humaine, il se bornait à reproduire les plus belles formes apparentes ; le peintre lui-même s'abuserait bien plus, puisqu'on a le droit d'exiger davantage de lui, s'il ne se croyait destiné qu'à faire sortir de la toile, par le prestige des couleurs et des lignes, les figures dont se compose un tableau : le grand œuvre de tous les deux sera toujours de produire en dehors de l'homme ce qui est en dedans, ou plutôt d'exprimer l'homme intérieur par l'homme extérieur, ainsi que celui-ci le fait lui-même dans le mouvement rapide et souvent involontaire des passions. Qu'a-t-on voulu offrir à nos yeux ? une action : il faut donc que les personnages agissent, il faut que les têtes et les membres soient en mouvement ; mais ce mouvement étant, de toute nécessité, stationnaire sur la toile et sur le marbre, c'est à l'expression de lui communiquer ce qui lui manque, c'est à elle de le créer par sa vérité et le rendre ainsi vraisemblable jusque dans son immobilité réelle.

Voilà ce qui, réuni à des intentions prises dans la nature, dans le génie des peuples, des âges, des sexes et des situations sociales, constitue la *poésie de l'art.* Cette touchante poésie, qui n'est qu'une seconde manière de désigner le *sentiment*, nous la trouverons dans le jeune guerrier de Virgile, chez lequel le dernier souffle de la vie, prêt à s'exhaler sur une terre étrangère, n'est qu'un dernier soupir de regret donné à sa chère Argos; elle nous sera encore offerte par le soldat que le pinceau de M. Couder renverse si bien aux pieds des magistrats d'Athènes, et qui, à défaut de paroles appelées vainement dans sa bouche haletante, soulève de sa main victorieuse le rameau apporté de Marathon !

Quant au beau prétendu *idéal*, qui, dans la représentation d'un sexe, vit le plus souvent des emprunts faits à l'autre, lorsqu'il ne se borne pas à être l'expression fidèle d'une nature bien choisie, nous nous garderons de nous en occuper présentement : nous ne pourrions qu'exposer, d'une manière trop imparfaite, une doctrine mieux développée dans notre ouvrage sur *le beau dans les arts d'imitation* (1067).

(1067) Deux volumes avec figures, chez Audot, rue des Maçons-Sorbonne, n° 11.

TABLE DES MATIÈRES.

DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE, ou DU BEAU DANS L'ART CHRÉTIEN.

FIN.

Imprimerie MIGNE, au Petit-Montrouge.

TROISIÈME ET DERNIÈRE

ENCYCLOPÉDIE THÉOLOGIQUE,

OU TROISIÈME ET DERNIÈRE

SERIE DE DICTIONNAIRES SUR TOUTES LES PARTIES DE LA SCIENCE RELIGIEUSE,

OFFRANT EN FRANÇAIS, ET PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE,

LA PLUS CLAIRE, LA PLUS FACILE, LA PLUS COMMODE, LA PLUS VARIÉE
ET LA PLUS COMPLÈTE DES THÉOLOGIES.

CES DICTIONNAIRES SONT CEUX :

DE PHILOSOPHIE CATHOLIQUE, — D'ANTIPHILOSOPHISME, —
DE PARALLÈLE DES DOCTRINES RELIGIEUSES ET PHILOSOPHIQUES AVEC LA FOI CATHOLIQUE, —
DE PROTESTANTISME, — DES OBJECTIONS POPULAIRES CONTRE LE CATHOLICISME, —
DE CRITIQUE CHRÉTIENNE, — DE SCHOLASTIQUE, — DE PHILOLOGIE DU MOYEN AGE, — DE PHYSIOLOGIE, —
DE TRADITION PATRISTIQUE ET CONCILIAIRE, — DE LA CHAIRE CHRÉTIENNE, — D'HISTOIRE ECCLÉSIASTIQUE, —
DES MISSIONS CATHOLIQUES, — DES ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES ET DÉCOUVERTES MODERNES, —
DES BIENFAITS DU CHRISTIANISME, — D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE, — DE DISCIPLINE ECCLÉSIASTIQUE, —
D'ÉRUDITION ECCLÉSIASTIQUE, — DES PAPES ET CARDINAUX CÉLÈBRES, — DE BIBLIOGRAPHIE CATHOLIQUE, —
DES MUSÉES RELIGIEUX ET PROFANES, — DES ABBAYES ET MONASTÈRES CÉLÈBRES, —
DE CISELURE, GRAVURE ET ORNEMENTATION CHRÉTIENNE, — DE LÉGENDES CHRÉTIENNES, — DE CANTIQUES CHRÉTIENS,
— D'ÉCONOMIE CHRÉTIENNE ET CHARITABLE, — DES SCIENCES POLITIQUES ET SOCIALES, —
DE LÉGISLATION COMPARÉE, — DE LA SAGESSE POPULAIRE, — DES ERREURS ET SUPERSTITIONS POPULAIRES, —
DES LIVRES APOCRYPHES, — DE LEÇONS DE LITTÉRATURE CHRÉTIENNE EN PROSE ET EN VERS, —
DE MYTHOLOGIE UNIVERSELLE, — DE TECHNOLOGIE UNIVERSELLE, — DES CONTROVERSES HISTORIQUES, —
DES ORIGINES DU CHRISTIANISME, — DES SCIENCES PHYSIQUES ET NATURELLES DANS L'ANTIQUITÉ,
— DES HARMONIES DE LA RAISON, DE LA SCIENCE, DE LA LITTÉRATURE ET DE L'ART AVEC LA FOI CATHOLIQUE.

PUBLIÉE

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES **COURS COMPLETS** SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

PRIX : 6 FR. LE VOL. POUR LE SOUSCRIPTEUR A LA COLLECTION ENTIÈRE, 7 FR. ET MÊME 8 FR., POUR LE SOUSCRIPTEUR
A TEL OU TEL DICTIONNAIRE PARTICULIER.

60 VOLUMES, PRIX : 360 FRANCS.

TOME DIX-SEPTIÈME.

DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE.

PRIX : 7 FRANCS.

—

TOME UNIQUE.

—

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, EDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, AU PETIT-MONTROUGE
BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS.

1856

récompenses de leurs travaux, et qu'ils en doublent le prix en embellissant leurs triomphes par la simplicité, l'humilité et la modestie.

XXIX. DISCOURS

Prononcé lors de la prise de possession du collége de Juilly par MM. de Scarbiac et de Salinis, succédant aux Oratoriens, le 25 octobre 1826.

AVANTAGES D'UNE ÉDUCATION CHRÉTIENNE.

Magna erit gloria domus istius novissimæ plusquam primæ. (*Agg.*, II, 10.)

La gloire de cette dernière maison sera plus grande que celle de la première.

Messieurs,

Cette maison dont parle le prophète Aggée est le temple de Jérusalem devenu mille fois plus illustre par la présence de Jésus-Christ qu'il ne l'avait été auparavant par la vénération de tous les peuples de l'univers. Qu'il me soit permis néanmoins d'appliquer ces paroles sacrées à la circonstance qui nous réunit. Loin de moi cependant la pensée de chercher à affaiblir la réputation que cette maison avait pu acquérir autrefois : il me suffit de remarquer que jamais elle ne se montra sous de plus favorables auspices, puisqu'elle devient la ressource de tant de familles distinguées qui réclamaient avec toute la sollicitude paternelle un asile sûr pour ce qu'elles ont de plus cher et de plus précieux.

Consolez-vous, parents religieux : des hommes éminents en science et en vertu s'offrent d'eux-mêmes à calmer vos justes alarmes sur l'avenir de vos enfants, en les accueillant pour disciples.

Quant à moi, Messieurs, la fonction que j'ai à remplir aujourd'hui me serait trop flatteuse et trop honorable, si elle ne faisait regretter la présence d'un illustre prélat qui eût voulu pouvoir s'en charger lui-même. L'organe qu'il s'est choisi ne peut le remplacer qu'imparfaitement; mais je me rassure en songeant qu'une piété indulgente saura me tenir compte d'un acte de soumission.

Par où, néanmoins, commencer ce discours? sera-ce en relevant le mérite des nouveaux directeurs de cette maison? Eh! n'est-il pas hautement reconnu? et cette confiance qu'ils inspirent d'un bout de la France à l'autre ne me dispense-t-elle pas de faire souffrir leur modestie?

C'est donc vous que j'aurai principalement en vue dans ce discours, intéressante jeunesse. Je vous dirai ce que Dieu fait pour vous, et ce qu'à votre tour vous devez faire pour lui.

Divin Esprit, daignez répandre sur mes paroles votre onction salutaire. Et vous, auguste Marie, tendre asile de l'enfance, montrez-vous dès aujourd'hui la protectrice de cette intéressante maison.

PREMIÈRE PARTIE

C'est dès votre plus tendre enfance, et avant même que vous fussiez dans le berceau, que le Seigneur, chers enfants, a signalé son amour pour vous, en vous donnant des parents vertueux et chrétiens, qui vous ont transmis, avec le bienfait de la vie, l'héritage précieux de la sagesse.

« O dieux! s'écriait autrefois le philosophe Libanius, maître d'éloquence du jeune Chrysostome, ô dieux! quelles mères que les femmes chrétiennes, puisqu'elles sont capables de former de tels fils (287). » Et à combien d'entre vous, chers enfants, ne pourrais-je pas faire aussi l'apologie de vos parents mille fois plus jaloux de vous enrichir des trésors de la vertu que de vous laisser un héritage périssable! Il n'est pas nécessaire de remonter à la reine Blanche pour trouver une mère qui préférerait la mort d'un fils bien-aimé à la perte de son innocence (288). Il ne serait pas nécessaire de remonter jusqu'à saint Louis pour entendre un père tenir à son fils ce religieux langage : « Mon fils, la plus importante des leçons que je puisse vous donner, c'est d'établir votre cœur dans l'amour de Dieu, sans lequel il n'y a de salut pour personne; gardez-vous de rien faire qui puisse lui déplaire, et préférez toute espèce d'opprobre et de tourment au péché mortel. »

Mais, outre cette première grâce que vous avez reçue, mes chers enfants, le Seigneur vous en accorde une autre qu'il est difficile d'apprécier à sa juste valeur : C'est d'être confiés à des maîtres vertueux et habiles qui se dévouent, par le seul motif de la gloire de Dieu, à former vos esprits et vos cœurs à la science et à la vertu. Avec les meilleures dispositions, que deviendriez-vous en d'autres mains, chers enfants? Trop probablement ce que devint Alexandre entre les mains de Léonides : Quoique vainqueur de l'univers, il ne put jamais, dit saint Jérôme, surmonter les vices dont il avait contracté l'habitude dans les exemples que lui avait donnés son indigne précepteur. C'est qu'il est bien plus facile d'imiter les défauts que les vertus (289).

Pourquoi voyons-nous aujourd'hui tant de jeunes gens sans foi, sans piété, sans décence, sans retenue. Eh! n'en soyons pas surpris : ils avaient été livrés à des maîtres pour qui la religion n'était qu'une fable, et, peut-être, Dieu lui-même qu'un vain nom; Rome et Athènes les eussent bannis, ou leurs têtes y eussent été mises à prix. N'est-ce pas ainsi qu'en usèrent les Grecs à l'égard de Protagore? (290) Mais, de nos jours, la

(287) Pallad., in *Vita div. Chrys.*

(288) *Vie de S. Louis* par le sire Jehan de Joinville, édit. roy., p. 154.

(289) « Græca narrat historia Alexandrum potentissimum orbisque dominatorem, et in moribus et in incessu Leonidis pædagogi sui, non potuisse carere vitiis quibus adhuc parvulus fuerat infectus. Proclivis est enim malorum imitatio, et quorum virtutes assequi nequeas, cito imitaris vitia. » (S. Hieron., *Epist. ad Læt.*)

(290) Cicer., *De nat.*, n° 68. Diodor. Sic., l. xiii.

Il existe un grand nombre d'appareils de lessivage qui ont été préconisés; il ne s'agirait donc, de la part du fabricant, que de savoir choisir celui qui s'approprierait le mieux à ses besoins particuliers; mais, comme la plupart des avantages nouveaux qu'ils procurent compensent à peine de nouveaux inconvénients, nous conseillerons l'emploi de l'appareil le plus ordinaire, d'un établissement et d'un service facile: nous repoussons surtout ceux qui ont des formes angulaires, parce que la circulation du liquide et la répartition de la chaleur ne s'y font pas uniformément.

Soit un cuvier dont la contenance n'excède pas 500 k. de chiffons, hauteur égale au petit diamètre, double fond percé de trous à 15 centimètres d'écartement et d'un diamètre de 2 centimètres; le double fond doit s'enlever au besoin; il est maintenu à 10 centimètres du fond; au milieu est fixé verticalement un tuyau de fonte ou de cuivre d'un diamètre intérieur de 8 centimètres, et dont la hauteur est de 6 à 7 centimètres au-dessous du bord supérieur du cuvier; son extrémité inférieure dépasse, en-dessous, le double fond de 3 ou 4 centimètres; un couvercle en deux parties mobiles ferme le tout. Un tuyau de vapeur de 35 millimètres, garni en haut d'un robinet et d'un reniflard, s'introduit du dehors entre le fond et le double fond, ou bien par le couvercle; cette dernière disposition n'exige pas de joint, mais il devient difficile de tasser le chiffon autour du tuyau, de manière à en empêcher le soulèvement par la vapeur; celle-ci, trouvant moins de résistance en ce point, fait une percée, s'échappe en abondance et en pure perte. L'extrémité plongeante de ce tuyau est ouverte, mais pincée de manière à représenter une fente, on en pratique sur la partie qui s'étend entre les deux fonds, on diminue ainsi la violence des secousses produites par la condensation dans l'eau froide, secousses qui nuisent beaucoup à la conservation des joints. Une conduite d'eau de 4 centimètres alimente le cuvier par un robinet placé immédiatement au-dessus, et elle en sort par un trou de vidange percé à fleur du fond, muni d'un tampon ou d'un robinet de 4 centimètres au moins. Tel est l'appareil très-simple de Widmer.

Pour lessiver, on foule les chiffons dans le cuvier jusqu'à 10 centimètres du bord; s'il y a lieu, on introduit ce qui doit constituer la lessive et on achève de remplir d'eau jusqu'à cette hauteur; le robinet de vapeur est ouvert et on compte l'opération du commencement de l'ébullition; celle-ci doit être soutenue sans être trop impétueuse, ce qui occasionnerait une grande dépense de vapeur; elle détermine par la colonne ou tuyau du milieu un mouvement ascensionnel de liquide, qui devient circulatoire dans tout le cuvier. Il faut éviter les refroidissements, ils sont préjudiciables à la propreté des chiffons. On termine en fermant le robinet de vapeur et ouvrant immédiatement celui de vidange, car il faut bien se garder de laisser refroidir l'eau de lessivage sur les chiffons; ceux-ci reprendraient une portion de la crasse qu'ils auraient abandonnée, et retiendraient en outre une plus grande quantité d'eau. L'eau froide que l'on verse quelquefois sur les chiffons lessivés pour en hâter le refroidissement a l'inconvénient de les resserrer, de les durcir de manière à prolonger sensiblement le travail de trituration; les cuviers doivent être garnis complétement, trois ou quatre heures avant la mise en vapeur; ce détrempage est favorable au lessivage, lequel doit être fait assez d'avance, pour que le maniement soit possible sans emploi d'eau froide. La durée de l'opération est mesurée d'après la nature des matières que l'on traite et leur destination particulière; elle n'est pas moindre de trois heures et n'excède guère six; si on jugeait nécessaire de la prolonger au delà de ce terme, il serait plus avantageux de faire deux lessivages successifs, et de varier l'espèce ou la dose de lessive à employer dans chacune des cuites. Comme lessive, on emploie, terme moyen, 2 parties de sel de soude pour 100 p. de chiffons, de 70°, par exemple, ce chiffre sera donc augmenté ou diminué; les toiles fines et cotons blancs propres en exigent peu, les toiles dures ou bises davantage, les toiles sales et les cotons colorés beaucoup plus encore. L'emploi de la soude ne trouve guère de limite que lorsqu'elle donne lieu à une dépense qui excède la valeur de ses effets; ainsi, la crainte d'attaquer le nerf des filaments serait puérile, puisque l'on demeurerait au-dessous de la force alcaline qui constitue les bonnes lessives de ménage. L'action du lait de chaux ou de l'eau de chaux sur les matières grasses n'est pas dissolvante, elle attendrit le chiffon sans le nettoyer, elle rend sa surface sèche, elle est d'un bon emploi dans les chiffons propres, mais bis et chènevotteux; dans le rapport de 6 à 8 p. 100, elle fixe et concrète le goudron des cordes et toiles goudronnées, l'empêche ainsi d'adhérer aux toiles métalliques, feutres, etc. La chaux est employée à la caustification de la soude ou de la potasse, dans le but d'en augmenter l'énergie; en ce sens il n'y a aucun inconvénient, cela s'approprie même très-bien au traitement des toiles neuves bises; mais les frais et l'embarras fréquent que cette préparation nécessite pour être bien faite ne sont pas compensés par des avantages réels; l'acide carbonique, qui, dans ce cas, est arraché au carbonate de soude par la chaux, abandonne également la soude à la température de 100°, en présence des acides formés par la malpropreté.

On a proposé à plusieurs reprises l'emploi d'appareils de lessivage fonctionnant sous une pression supérieure à celle de l'atmosphère; cette méthode serait sans contredit d'un avantage immense, si le haut prix et les difficultés du service des appareils ne mettaient obstacle à leur adoption. Une température de 120 à 130° serait très-favorable à la désagrégation des faisceaux de filaments

ÉTAT DE QUELQUES PUBLICATIONS DES *ATELIERS CATHOLIQUES* AU 1er MAI 1856.

COURS COMPLET DE PATROLOGIE, ou Bibliothèque universelle, complète, uniforme, commode et économique de tous les Saints Pères, docteurs et écrivains ecclésiastiques, tant grecs que latins, tant d'Orient que d'Occident; reproduction chronologique et intégrale de la tradition catholique pendant les douze premiers siècles de l'Eglise, d'après les éditions les plus estimées: environ 260 vol. in-4°, à 5 fr. l'un. Le grec et le latin formeront environ 300 vol.; mais chaque vol. grec-latin est du prix de 8 fr. Tous les Pères de l'Eglise d'Occident ont paru; ils forment 217 vol. prix: 1085 fr. Pour la série gréco-latine 9 vol. ont aussi paru; et pour l'édition purement latine de l'Eglise d'Orient 15 vol. sont en vente.

COURS COMPLETS D'ECRITURE SAINTE ET DE THEOLOGIE, 1° formés uniquement de Commentaires et de Traités partout reconnus comme des chefs-d'œuvre, et désignés par une grande partie des évêques et des théologiens de l'Europe, universellement consultés à cet effet; 2° publiés et annotés par une société d'ecclésiastiques, tous curés ou directeurs de séminaires dans Paris. Chaque *Cours*, terminé par une table universelle analytique et par un grand nombre d'autres tables, *forme 28 vol. in-4°*. Prix : 138 fr. l'un.

TRIPLE GRAMMAIRE ET TRIPLE DICTIONNAIRE HEBRAIQUES et CHALDAIQUES, 1 énorme vol. in-4°. Prix : 15 fr.

COLLECTION INTEGRALE ET UNIVERSELLE DES ORATEURS SACRES DU PREMIER ET DU SECOND ORDRE, ET COLLECTION INTEGRALE OU CHOISIE DE LA PLUPART DES ORATEURS SACRES DU TROISIEME ORDRE, selon l'ordre chronologique, afin de présenter, comme sous un coup d'œil, l'histoire de la prédication en France pendant trois siècles, avec ses commencements, ses progrès, son apogée, sa décadence et sa renaissance. 67 vol. in-4°. Prix : 335 fr., 6 fr. le vol. de tel ou tel Orateur en particulier. Tout a paru.

COLLECTION INTEGRALE ET UNIVERSELLE DES ORATEURS SACRES de 1789 et au-dessus jusqu'à nos jours. 35 vol. in-4°. Prix : 165 fr. Cette seconde série, outre les orateurs défunts, contient la plupart des vivants; elle est, de plus, accompagnée des mandements épiscopaux d'un intérêt public et permanent, des *Œuvres complètes* des meilleurs prônistes anciens et modernes, des principaux ouvrages connus sur l'art de bien prêcher; enfin, de vingt tables différentes présentant les matières sous toutes les faces. 18 vol. ont paru.

ENCYCLOPEDIE THEOLOGIQUE, ou série de Dictionnaires sur chaque branche de la science religieuse, offrant en français et par ordre alphabétique, la plus claire, la plus variée, la plus facile et la plus complète des Théologies. Ces DICTIONNAIRES sont : ceux d'Ecriture sainte, — de Philologie sacrée, — de Liturgie, — de Droit canon, — des Hérésies, des schismes, des livres jansénistes, des Propositions et des livres condamnés, — des Conciles, — des Cérémonies et des rites, — de Cas de conscience, — des Ordres religieux (*hommes et femmes*), — des diverses Religions, — de Géographie sacrée et ecclésiastique, — de Théologie morale, ascétique et mystique, — de Théologie dogmatique, canonique, liturgique, disciplinaire et polémique, — de Jurisprudence civile-ecclésiastique, — des Passions, des vertus et des vices, — d'Hagiographie, — des Pèlerinages, — d'Astronomie, de Physique et de Météorologie religieuses, — d'Iconographie chrétienne, — de Chimie et de minéralogie religieuses, — de Diplomatique chrétienne, — des Sciences occultes, — de Géologie et de Chronologie chrétiennes. 52 vol. in-4°. Prix : 312 fr. 51 vol. ont vu le jour.

NOUVELLE ENCYCLOPEDIE THEOLOGIQUE, contenant les DICTIONNAIRES de Biographie chrétienne et antichrétienne, — des Persécutions, — d'Eloquence chrétienne, — de Littérature *id.*, — de Botanique *id.*, — de Statistique *id.*, — d'Anecdotes *id.*, — d'Archéologie *id.*, — d'Héraldique *id.*, — de Zoologie, — de Médecine pratique, — des Croisades, — des Erreurs sociales, — de Patrologie, — des Prophéties et des Miracles, — des Décrets des Congrégations romaines, — des Indulgences, — d'Agri-silvi-viti-horticulture, — de Musique chrétienne, — d'Epigraphie *id.*, — de Numismatique *id.*, — des Conversions au catholicisme, — d'Education, — des Inventions et Découvertes, — d'Ethnographie, — des Apologistes involontaires, — des Manuscrits, — d'Anthropologie, — des Mystères, — des Merveilles, — d'Ascétisme, — de Paléographie, de Cryptographie, de Dactylologie, d'Hiéroglyphie, de Sténographie et de Télégraphie, — de Paléontologie, — de l'Art de vérifier les dates, — des Objections scientifiques. 52 vol. in-4°. Prix : 312 fr. Tous ont paru.

TROISIEME ET DERNIERE ENCYCLOPEDIE THEOLOGIQUE, contenant les DICTIONNAIRES de Philosophie, — d'Antiphilosophisme, — du Parallèle des doctrines religieuses et philosophiques avec la foi catholique, — du Protestantisme, — des Objections populaires, — de Critique, — de Scolastique, — de Philologie du moyen âge, — de Physiologie, — de Tradition patristique et conciliaire, — de la Chaire, — d'Histoire ecclésiastique, — des Missions, — des Antiquités chrétiennes et découvertes modernes, — des Bienfaits du christianisme, — d'Esthétique, — de Discipline, — d'Erudition, — des Papes, — des Cardinaux, — de Bibliographie, — des Musées, — des Abbayes, — de Ciselure, gravure et ornementation chrétienne, — de Légendes du christianisme, — de Cantiques, — d'Economie charitable, — des Sciences politiques, — de Législation comparée, — de la Sagesse populaire, — des Superstitions, — des Livres apocryphes, — de Leçons de littérature en prose et en vers, — de Mythologie, — de Technologie, — des Controverses historiques, — des Origines du christianisme, — des Sciences physiques et naturelles dans l'antiquité, — des Harmonies de la raison, de la science, de la littérature et de l'art avec la foi catholique. 60 vol. in-4°. Prix : 360 fr. 18 vol. sont terminés; les autres suivent rapidement.

DEMONSTRATIONS EVANGELIQUES, de Tertullien, Origène, Eusèbe, S. Augustin, Montaigne, Bacon, Grotius, Descartes, Richelieu, Arnauld, de Choiseul du Plessis-Praslin, Pascal, Pélisson, Nicole, Boyle, Bossuet, Bourdaloue, Loke, Lami, Burnet, Malebranche, Lesley, Leibnitz, La Bruyère, Fénelon, Huet, Clarke, Duguet, Stanhope, Bayle, Leclerc, Du Pin, Jacquelot, Tillotson, De Haller, Sherlock, Le Moine, Pope, Leland, Racine, Massillon, Ditton, Derham, d'Aguesseau, de Polignac, Saurin, Buffier, Warburton, Tournemine, Bentley, Littleton, Fabricius, Seed, Addison, De Bernis, J.-J Rousseau, Para du Phanjas, Stanislas Ier, Turgot, Statler, West, Beauzée, Bergier, Gerdil, Thomas, Bonnet, de Crillon, Euler, Delamarre, Caraccioli, Jennings, Duhamel, S. Liguori, Butler, Bullet, Vauvenargues, Guénard, Blair, De Pompignan, de Luc, Porteus, Gérard, Diessbach, Jacques, Lamourette, Laharpe, Le Coz, Duvoisin, De la Luzerne, Schmitt, Poynter, Moore, Silvio Pellico, Lingard, Brunati, Manzoni, Perrone, Paley, Dorléans, Campien, F. Pérennès, Wiseman, Buckland, Marcel de Serres, Keith, Chalmers, Dupin aîné, Sa Sainteté Grégoire XVI, Cattet, Milner, Sabatier, Morris, Bolgeni, Chassay, Lombroso et Consoni; contenant les apologies de 117 auteurs répandues dans 180 vol.; traduites, pour la plupart, des diverses langues dans lesquelles elles avaient été écrites; reproduites INTEGRALEMENT, non par extraits; ouvrage également nécessaire à ceux qui ne croient pas, à ceux qui doutent et à ceux qui croient. 20 vol. in-4°. Prix : 120 fr.

HISTOIRE DU CONCILE DE TRENTE, par le cardinal Pallavicini, précédée ou suivie du Catéchisme et du texte du même concile, de diverses dissertations sur son autorité dans le monde catholique, sur sa réception en France, et sur toutes les objections protestantes, jansénistes, parlementaires et philosophiques auxquelles il a été en butte; enfin d'une notice sur chacun des membres qui y prirent part. 3 vol. in-4°. Prix : 18 fr.

PERPETUITE DE LA FOI DE L'EGLISE CATHOLIQUE, par Nicole, Arnauld, Renaudot, etc., suivie de la Perpétuité de la Foi sur la confession auriculaire par Denis de Sainte-Marthe, et des 15 lettres de Scheffmacher sur presque toutes les matières controversées avec les Protestants. 4 vol. in-4°. Prix : 24 fr.

OEUVRES TRES-COMPLETES DE SAINTE THERESE, de S. Pierre d'Alcantara, de S. Jean de la Croix et du bienheureux Jean d'Avila; formant ainsi un tout bien complet de la plus célèbre Ecole ascétique d'Espagne. 4 vol. in-4°. Prix : 24 fr.

CATECHISMES philosophiques, polémiques, historiques, dogmatiques, moraux, disciplinaires, canoniques, pratiques, ascétiques et mystiques, de Feller, Aimé, Scheffmacher, Rohrbacher, Pey, Lefrançois, Alletz, Almeyda, Fleury, Pomey, Bellarmin, Meusy, Challoner, Gother, Surin et Olier. 2 v. in-4°. Pr. : 13 fr.

PRÆLECTIONES THEOLOGICÆ, de PERRONE, 2 forts vol. in-4°. Prix : 12 fr.

OEUVRES TRES-COMPLETES DE DE PRESSY, évêque de Boulogne. 2 vol. in-4°. Prix : 12 fr.

MONUMENTS INEDITS SUR L'APOSTOLAT DE SAINTE MARIE-MADELEINE EN PROVENCE, et sur les autres apôtres de cette contrée, par M. Faillon, de St-Sulpice, 2 forts vol. in-4°, enrichis de 500 gravures. Prix : 16 fr.

COURS COMPLET D'HISTOIRE ECCLESIASTIQUE, 25 vol. in-4°. Prix : 150 fr. Les 11 premiers vol. ont paru.

LUCII FERRARIS PROMPTA BIBLIOTHECA, canonica, juridica, moralis, theologica, etc., 8 v. in-4°. Prix : 60 fr. 6 v. ont paru.

OEUVRES COMPLETES de THIÉBAUT, 8 vol. in-4°. Prix : 50 fr, 2 vol. ont paru.

OEUVRES COMPLETES de BOUDON, 3 énormes vol. in-4. Prix : 24 fr.

OEUVRES COMPLETES de FRAYSSINOUS, 1 v. in-4°. Prix : 6 fr.

OEUVRES COMPLETES du cardinal de LA LUZERNE, évêque de Langres, 6 vol in-4°. Prix : 40 fr.

OEUVRES COMPLETES de BERGIER, 8 vol. in-4°. Prix : 50 fr.

OEUVRES COMPLETES de LEFRANC DE POMPIGNAN, archevêque de Vienne, et ŒUVRES RELIGIEUSES de son frère l'académicien. 2 vol. in-4°. Prix : 14 fr.

OEUVRES COMPLETES de DE LATOUR, chanoine de Montauban, 7 v. in-4°. Prix : 45 fr. — Les *Mémoires liturgiques et canoniques* valent seuls au delà de ce prix. Ils sont au nombre de 31.

OEUVRES COMPLETES de BAUDRAND, 2 vol. in-4°. Prix : 14 fr.

Les souscripteurs à 20 volumes à la fois, parmi les ouvrages ci-dessus, jouissent, EN FRANCE, de trois avantages : le premier est de ne payer les volumes qu'après leur arrivée au chef-lieu d'arrondissement ou d'évêché; le second est de recevoir les ouvrages *franco* chez notre correspondant ou le leur, ou d'être remboursés du port; le troisième est de ne verser les fonds qu'à leur propre domicile et sans frais.